Anno I, fasc. 2, 25 aprile 2015

a cura di Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

# Indice



Abstract: *The purpose of this essay is to ascribe to Pietro Aretino a group of sonnets contained in the manuscript Marc. Lat. XIV 165, as well as to reconnect them at the end of the controversy with Antonio Brocardo. It will also demonstrate how these sonnets – related to the death of the same Brocardo – are an integral part of a broader strategy, adopted by Pietro Aretino to reassert his enormous poetic genius.*



Abstract: *When Giacomo Leopardi included some passages taken from* Zibaldone *into his collection of aphorisms* Pensieri, *he submitted them to a process of objectification. However a certain rate of subjectivity still remains. Even though the autobiographical anecdotes have been reduced or eliminated, some references to his personal expierence have been left as the starting point of a survey made through an empirical method, or as examples shown to avoid an abstract argument.*



Abstract: *The ligurian writer Paolo Bertolani is best known for his verses in the Lerici's dialect than for his prose. Yet his short stories, published in Italy by Il Nuovo Melangolo, fit fully in the realistic and blunt tradition of narrators of the ligurian hinterland, adding a vigorous sense of humour, an unusual pleasure for the conversation and a particular taste for the supernatural.*

Abstract: *This essay analyses* Per legge superiore *and* Morte di un uomo felice *by Giorgio Fontana, focusing on the moral and ethical themes. These two areas of interest will be studied by the means of sociology, especially referring to the study of this discipline on contemporary religiosity; these novels, studied through this lens, prove themselves to be an excellent observation deck on contemporary literature, offering interesting data on the so called ethical turn of the last years.*



Abstract: *Reading and interpretation of two fundamental characters in Antonio Moresco's novels* Gli esordi *and* Canti del caos*, the "Matto" ('madman') and the "Gatto" ('cat'), as figures of Christ and Antichrist/Devil. The aim of this paper is to demonstrate that Moresco has used these three biblical figures as allegories of the "Good" and the "Evil" in the publishing system and in the world.*



Abstract: *After a recollection on the evolution of the canzoniere as a genre that gets established in England too, the interview to Camilla Caporicci focuses on the main topic of her book: the revolutionary role of the Dark Lady in Shakespeare's* Sonnets *and in the European lyrical tradition. Also, the interview outlines comparisons that Shakespeare's innovation of the Dark Lady establishes with some relevant philosophical and artistic itineraries such as Bruno's and Caravaggio's.*



Abstract: *After an introduction about Vincenzo Rabito (1899-1981), an illiterate Sicilian from Ragusa province, author of the manuscript entitled* Fontanazza*, is presented a long interview with Evelina Santangelo, curator, along with Luca Ricci, of Einaudi edition (2007) of the novel finally entitled* Terra matta*. The conversation focuses on editorial aspects of the work, on the lexicon of Rabito and his skills as a storyteller.*



Abstract: *This article introduces the production of the young spanish poet Erika Martínez, one of the most valid voices of the last generation and already well known in the hispanic cultural and literary context. The*

# Editoriale

di Domenico Panetta

## *La Liberazione*

## *nei ricordi di un ragazzo di allora*

L'entrata ufficiale dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, contro la Francia e l'Inghilterra, è del giugno 1940, ma, prima di quella data, le tensioni fra i paesi del vecchio continente non si può sostenere che mancassero. L'Italia era impreparata ad affrontare un conflitto che avrebbe richiesto più degli 8 milioni di baionette sbandierati dalla propaganda del regime: si trovò a dover fronteggiare uno sforzo per il quale difettava delle necessarie risorse.

Bambino, partecipavo attentamente a quanto succedeva intorno a me, non riuscendo a cogliere le ragioni dei perplessi e degli scoraggiati. Allora, quasi nessuno possedeva una radio ed io, più fortunato, avevo imparato subito ad accendere la mia, quando funzionava la corrente elettrica, e a sintonizzarmi sulle stazioni, anche straniere, che potevano fornirmi informazioni aggiornate sull'andamento di una guerra che si presentava all'orizzonte con tutte le sue difficoltà. Ricordo le proteste di una mia vicina di casa, la Signora Teresina, che non si stancava di ripetere, ad alta voce, sfidando la censura del regime, che la guerra non si sarebbe potuta vincere, perché mancavano, in armamenti e preparazione, le condizioni per poter sostenere un conflitto di portata continentale e dall'esito molto incerto. Ricordava che in passato le guerre si erano sempre trasformate in lutti e in impoverimenti diffusi, insostenibili da aree povere, a cui veniva sottratta peraltro anche la forza lavoro dei richiamati alle

armi; e che esse si erano rivelate veri e propri “disastri”, con vantaggi per i soli speculatori.

Certo, allora non mancavano, spesso per quieto vivere, anche consensi ed approvazione. Il 15 luglio 1938, 180 scienziati firmavano il *Manifesto della razza* in cui si dichiarava esplicitamente l’adesione del fascismo alle teorie razziste e, nel 1939, la Germania, decisa ad espandere i propri confini alla ricerca dello “spazio vitale”, occupò i Sudeti e invase la Polonia.

Grazie alla radiola, partecipavo da lontano, ma intensamente, agli avvenimenti sui fronti terrestri, navali ed aerei e non trascuravo di ascoltare di nascosto, da Radio Londra, Mario Appelius ed altri; cercavo, anche seguendo i programmi delle radio straniere, informazioni sull’andamento del conflitto e continuai a farlo anche quando, nel 1941, furono inasprite le pene per coloro che venivano sorpresi a sintonizzarsi su canali non italiani: sentivo, infatti, il bisogno di capire di più quanto avveniva intorno a noi.

Un giorno fui avvicinato da un signore che, con toni gentili, mi indicò un passerotto che, a dire del mio interlocutore, «non voleva fare del male a nessuno, ma si godeva la propria libertà, mentre il falco nero stava per ghermirlo». Capii, successivamente, il significato più profondo che quell’uomo, un confinato, voleva dare alla cosa, ma non ebbi altre occasioni per incontrarlo nuovamente, essendo stato egli trasferito nel frattempo in un paese vicino.

La gente era ormai stanca di una guerra insostenibile e le manifestazioni di dissenso aumentavano, tacite ma profondamente sentite, mentre era sempre più scarso il cibo quotidiano. Anche la Chiesa era presente: alla fine di ogni cerimonia religiosa, si assisteva sempre ad una supplica per la pace, invocazione ripetuta in modo fortemente partecipato dai presenti. E, nell’intensità di tale invocazione, era possibile cogliere la stanchezza di tutto un popolo, l’urgenza di aprire una nuova pagina per la società europea e mondiale, di smetterla con la “litigiosità” permanente e inutile.

Com’è noto, la guerra ebbe una svolta con il massiccio apporto degli USA, che, con la loro partecipazione al conflitto e con le incursioni aeree, stravolsero i precedenti equilibri. I partigiani, sempre più numerosi, incominciarono a scendere dalle montagne, a far sentire la loro presenza, e si diedero presto un’organizzazione unitaria. Il Comitato di Liberazione Nazionale, creato a Roma il 9 settembre 1943 e guidato da Ivanoe Bonomi, doveva curare il coordinamento dei diversi contributi alla lotta al fascismo, per meglio realizzare la caduta del regime e del nazismo; per sconfiggere l’Asse. Si andavano, nel frattempo, risvegliando le “cellule dormienti” dei vecchi antifascisti.

Cento, mille episodi hanno caratterizzato quella che viene definita la guerra di Liberazione. Ricordo il ripiegamento di una divisione motorizzata tedesca dallo Jonio: per strade interne, dovevano spostarsi verso il Tirreno attraverso le Serre catanzaresi. Sui volti di quei militari, tutti ragazzi, era possibile scorgere facilmente l’amarezza per le battaglie finali, che in molti incominciavano ormai a sentire perdute, e la fretta di tornare a casa.

Presso il fiume Elba, le avanguardie americane si incontrarono con quelle sovietiche il 25 aprile 1945, sancendo, per l’Europa, la fine della Seconda guerra mondiale. La resa senza condizioni del Giappone avvenne, invece, notoriamente il 2 settembre dello stesso anno.

I festeggiamenti del 25 aprile fecero sentire che la foce era finalmente vicina. In genere, la convinzione netta del cambiamento si ebbe, però, soprattutto col successivo 1° maggio, che vide cortei sempre più numerosi e plaudenti scorrere festosi per le vie e gremire le piazze dei grandi e dei piccoli centri. Una svolta importantissima, ma che poneva problemi nuovi sul come gestire il dopo.

Per quanto mi riguarda, messa in pensione la vecchia radio, ormai rauca, mi accorsi che stava riprendendo l’uscita dei quotidiani e la loro distribuzione su tutto il territorio nazionale. Ricordo che l’articolo di Benedetto Croce sulla libertà dovetti rileggerlo più volte per coglierne il vero significato, e lo stesso mi accadde per altri articoli di fondo di statisti e politici di riguardo di allora. Quegli impegni non mi

scoraggiarono mai, e debbo a loro i processi di crescita culturale ed umana che ho sempre inseguito e talora potuto conseguire.

A distanza di settant'anni, continua a dimostrarsi prioritaria l'esigenza del dialogo, della collaborazione nella ricerca dell'incontro fra i popoli, per trovare soluzioni qualificate nello spirito della solidarietà mondiale, dello scambio culturale: perché le guerre, i fanatismi, le discriminazioni, le esclusioni non pagano e servono solo ad aggravare i problemi. Il percorso è ancora lungo e difficile, accidentato, ma è l'unico in grado di creare le condizioni per una pace che non si dimostri, come in altre occasioni, effimera.

La Seconda guerra mondiale ci ha permesso di stabilire che l'equilibrio internazionale individuato a Versailles nel 1919 non era sufficiente a scoraggiare nuove guerre e altri fanatismi e di cogliere, sempre più chiaramente, l'importanza delle intese mondiali e di culture adatte a sostenerle. Oggi bisogna ricercare collaborazioni ben costruite e fondate su progetti concretamente realizzabili e largamente condivisi: neanche l'ONU appare più adeguata.

La vera Liberazione sta nella scelta di percorsi in una strada di Libertà: una scelta che, oltre ad essere un convincimento diffuso, appare come ineluttabile, specie in un periodo, come quello attuale, in cui pericoli nuovi rattristano le attese dell'umanità tutta.

Dare significato alla storia significa anche saper anticipare il futuro e preparare strategie e politiche per poterlo affrontare. Mentre sempre nuove minacce turbano quasi tutti i popoli della Terra, saper distinguere il possibile dall'auspicabile è un buon inizio per tutti. Ed è in questo spirito che occorre festeggiare il 70° anniversario della Liberazione: affinché non servano altri sforzi per una liberazione che deve trovare nel reciproco rispetto e nella condivisione degli obiettivi le fondamenta di una partecipazione responsabile di tutti ai processi in atto, senza esclusione di nessuno.

# Filologia

*In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.*

## *Nuovi documenti aretiniani in conclusione della polemica con Brocardo*

È certamente nota a chiunque si occupi di petrarchismo cinquecentesco di area veneta, o direttamente di Pietro Bembo, la polemica che nel 1531 scoppiò tra Antonio Brocardo e il futuro cardinale, che però evitò – per così dire – di "sporcarsi direttamente le mani", avendo trovato in Pietro Aretino un abile sostituto e in un certo senso un portavoce[1]. I motivi della contesa sono oscuri, ma certamente riconducibili a modi diversi di intendere la poesia (purista per Bembo; ben più sprezzante per Brocardo, in bilico tra Petrarca[2], modelli grecolatini[3], formularismi cortigiani[4] e poesia in lingua furbesca[5]) e, con tutta probabilità, a rivalità personali.

---

[1] Cfr. G. FERRONI, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 43-52. Per una dettagliata bibliografia su Antonio Brocardo, si veda la scheda curata da chi scrive per la banca dati "Cinquecento Plurale", all'indirizzo: <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/brocardo.pdf>.

[2] La formazione petrarchista di Brocardo – per quanto inquieta – è cosa nota. Non soltanto leggiamo nel *Dialogo della Retorica* di Sperone Speroni che egli studiò Petrarca e Boccaccio sotto il magistero di Trifone Gabriele, ma possediamo anche alcuni materiali di studio di Brocardo stesso: un incunabolo di Petrarca (CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 710) in cui il giovane poeta ha apposto delle note autografe di commento, tratte dalle lezioni dello stesso Gabriele, e il codice VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 214, un rimario di Dante e Petrarca confezionato (da tale Paolo Alvarotto) per il giovane letterato, come si può evincere dai componimenti dedicati a Brocardo nelle prefazioni di alcune sezioni dell'opera. Ma Brocardo – stando a Speroni – si mostrò sempre restio ad imitare pedissequamente Petrarca, in quanto scontento della monotematicità della produzione letteraria trecentesca. Rimando al passo esatto del sullodato dialogo, consultabile direttamente al seguente indirizzo web: < https://books.google.it/books?id=2SwPAAAAQAAJ&lpg=PA223&ots=bG_2atm8vX&dq=%22volgarmente%20i%20concetti%20del%20mio%20intelletto%22&hl=it&pg=PA223#v=onepage&q&f=false>.

[3] Già Roberto Gigliucci parla di un'*inventio* brocardiana attenta ai modelli pastorali grecolatini. Cfr. *La lirica rinascimentale*, a cura di R. Gigliucci, scelta e introduzione di J. Risset, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato, 2000, pp. 263-64. Ricordiamo che Brocardo fu autore di alcuni sonetti in cui utilizzò il *senhal* Alcippo (pseudonimo con cui venne chiamato in causa nelle fasi note della polemica).

[4] Nota giustamente Cristina Zampese che tra i tratti salienti della lirica brocardiana spiccano «il marchio ritmico-semantico della cantabilità […] oppure il gusto *retrò* per la *derivatio*». Cfr. C. ZAMPESE, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento,* Milano, Franco Angeli Editore, 2012, p. 26. Va però precisato che finora ogni strategia retorica brocardiana, basata su simmetrie e ripetizioni, è stata frettolosamente considerata ascritta ad un gusto poetico ancora troppo legato alla poesia del secolo precedente. Si veda quanto affermano – a tal proposito – Forni (G. FORNI, *Il canone del sonetto nel XVI secolo*, in «Schede umanistiche», 1997, n. 2, pp. 113-122) e Martignone (V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, 2006, vol. 2, pp. 151-64). Chi scrive sta attualmente curando l'edizione critica e commentata delle *Rime* di Brocardo, nella quale avrà occasione di riflettere più da vicino su ognuna di queste casistiche.

[5] Brocardo è autore di testi poetici e prosastici in lingua zerga. Molti suoi materiali – purtroppo è tutt'altro che semplice capire in che quantità – sono racchiusi nella celebre silloge poetica MODENA, Biblioteca

È merito di Romei[6] aver individuato ed interpretato – nel ms. VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana [d'ora in poi, Marc.], It. XI 66 – una serie di nove sonetti relativi alla *querelle* Brocardo-Bembo. Gli autori di tali testi – alcuni filobrocardiani, la maggior parte palesemente ostili al giovane poeta – certamente non erano digiuni di poesia popolare, burlesca, erotico-triviale, ma soprattutto furbesca. E, poiché Pietro Aretino si vantò – finite le dispute – di aver ucciso Brocardo a suon di sonetti letali, è lecito pensare che tra i versi a lui ostili possano trovarsi materiali aretiniani.

Brocardo ebbe la sventura, infatti, di morire nello stesso 1531. Pietro Aretino sfruttò *pro domo sua* la bizzarra coincidenza per aumentare la propria fama di poeta i cui versi sono capaci di tutto. Eppure, non mancò di piangere la morte del giovane sventurato in alcuni sonetti, dimostrandosi così anche (ironicamente) magnanimo. Insomma, la sua fu una strategia studiata nei minimi dettagli, quasi interamente ricostruibile a partire dal suo sterminato epistolario (in cui Brocardo ebbe un ruolo di spicco). Più volte, infatti, scorrendo le epistole ricevute e scritte da Aretino[7], è possibile imbattersi nel suo nome: già in una lettera di Brevio, nel giorno stesso in cui il poeta (29 agosto 1531) fu seppellito, si fa riferimento ai sonetti aretiniani che hanno «trafitto sin dal vivo»[8] Brocardo.

Nel settembre dello stesso 1531 Luigi Quirini, ringraziando Aretino di avergli spedito i suoi sonetti in morte di Brocardo (di cui si dirà a breve), gliene manda uno di propria fattura, ove elogia la forza prorompente dei versi aretiniani in relazione ad un pastore rimasto ucciso da tanta vemenza e destinato ad un futuro oblio (chiara allusione a Brocardo stesso):

---

Estense Universitaria, Campori γ.X.2.5. Al poeta si attribuisce anche il celeberrimo libretto *Nuovo modo de intendere la lingua zerga*, vocabolario italiano-furbesco utile a chiunque volesse apprendere a parlare e scrivere in tal modo. Cfr. F. AGENO, *A proposito del "Nuovo modo de intendere la lingua zerga"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 135, 1958, pp. 221-37.

[6] Cfr. D. ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano, Italian renaissance studies, in memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 148-57.

[7] Al fine di rendere più agevole la lettura del contributo, si cercherà di utilizzare – laddove possibile – edizioni liberamente consultabili e interrogabili in rete, e di evitare, dunque, di appesantirlo con lunghissimi innesti documentari, che ne farebbero perdere di vista la finalità attributiva.

[8] Il testo dell'intera lettera *Al molto magnifico mio onorandissimo il signor mess. Pietro Aretino* di Brevio, datata 29 agosto 1531, è integralmente leggibile – ed interrogabile – alla seguente url: <https://archive.org/stream/letterescrittea02vanzgoog#page/n203/mode/2up>.

Quanto sia di valor, et in voi quanto
Sia di vertù, signor alto e gentile,
Si conosce nel vostro altero stile,
Ch'apporta or vita or morte or riso or pianto.
Col dir leggiadro e col soave canto,
S'alcun muor senza fama oscuro e vile,
Vivo il tornate; e ogn' or da Gange a Tile
Il nome suo riporta pregio e vanto.
S'altrui vive pastor famoso e chiaro,
Per le vostre tremende rime ei muore,
Sepolto infame ne l'eterno oblio.
O miracolo nuovo e al mondo raro!
O divino Aretin del mondo onore,
Anzi pur de' poeti vero Iddio[9]!

La strategia di Aretino per sfruttare *ad hoc* la morte di Brocardo stava di certo funzionando al meglio. Scrive Varchi, infatti, nel 1536 (sempre ad Aretino) di quando sentì proprio dalla bocca di Bembo di questo episodio[10], che resta dunque nella memoria collettiva anche in seguito alla morte innanzi tempo del giovane poeta veneziano.

Aretino scrive – probabilmente subito dopo la morte di Brocardo – quattro sonetti in sua memoria. Come appena visto, Quirini ne aveva già notizia nel 1531, ma nelle epistole di Aretino tali componimenti – nella loro interezza – torneranno solo in calce ad una lettera a Brevio datata 1537[11]. Si riportano i testi:

Tutte le graziose stelle amiche
Che n'infondon fatal senno e valore,
Quando il Brocardo, altissimo Pastore,
Depose il fascio de le sue fatiche,
Raccolser per lo ciel l'asperse miche
Di fuoco e d'or che scintillando fore,
Mosse vertù del lor soverchio umore

Quando al gran spirto, a danno di natura,
Morte aperse il gentil uscio terreno,
Ch'umano alto valor di senno pieno
Chiudea, qual nido una colomba pura,
Pansero Antonio l'antenoree mura,
Sospirò d'Adria il Fortunato se;
E cinto d'atre nubi, il cielo sereno

[9] La lettera *Al molto magnifico e virtuoso suo signor il Signor Pietro Aretino*, scritta da Luigi Quirini il 23 settembre 1531, è disponibile alla consultazione ed interrogabile al link: <https://archive.org/stream/letterescrittea02vanzgoog#page/n197/mode/2up>.

[10] La lettera *Al divino signor Pietro Aretino* di Benedetto Varchi, datata 9 ottobre 1536, è disponibile integralmente all'indirizzo <https://archive.org/stream/letterescrittea03vanzgoog#page/n201/mode/2up>.

[11] La lettera *Al Monsignor Brevio dell'Aretino*, datata 2 dicembre 1537, è liberamente consultabile ed interrogabile alla url: <https://archive.org/stream/ilprimolibrodel01aretgoog#page/n337/mode/2up>.

Su gli occhi de le luci a noi nimiche.
E un felice e bel diadema ardente
Formaro a l'alma valorosa e bella.
Qui senza par, lassù sola e lucente.
Tal che la vera sua maligna stella,
Vergognosa d'un fallo sì repente,
Subito spento lui, si spense anch'ella.

Brocardo, che l'alma hai compagna degna
De i più beati, e a Dio più cari spirti,
E d'altro ricca che di lauri e mirti,
Ch'ora de i pregi tuoi spiegon l'insegna;
Mira il cor chiuso, in cui sol vive e regna
Di te memoria, ch'io sol bramo aprirti,
Invido mondo, e 'l duol ch'ei pate dirti,
Del fin di quel ch'a gire al ciel n'insegna.
E vederai come a questi occhi invia
Pianto fedele, che gli pesa e dole,
Che qual fa or, non ti conobbe pria.
Ma s'io non perdo anzi 'l mio giorno di Sole,
Ancor farà la viva penna mia
Lodato testimon de le parole.

Fe' la vista del Sol pallida e scura.
Spogliarsi i boschi de i frondosi manti,
Ché il duol fugli autunno, e i sacri allori
Gli inchinar, preso il volo, i rami santi.
Vidder gli aflitti, sua mercè, pastori,
Le stelle fisse andar, restar l'erranti,
Mentre s'alzava a i sempiterni onori.

La Maestà de le bellezze conte,
Che risiedono in voi, Donna eccellente,
Cresce d'onor, poi che pietosamente
Fedel piangete una famosa fronte.
Non trae da voi lagrime calde e pronte,
Qual d'altre donne, amor lascivo e ardente,
Ma per colui ch'a noi dal ciel pon mente,
Da l'uno e l'altro sol movete un fonte.
Vera e nova pietà, gentile affetto,
Alta natura, bel costume santo,
Grazie vi rende il spirto alto e perfetto.
Ma perch'egli è con Dio lieto cotanto,
Rassereni Mirtilla[12] il ciglio e 'l petto,
O pianga per aver del suo ben pianto.

Finora questi quattro sonetti sono stati considerati gli unici testi di Aretino, in morte di Brocardo, estranei ai toni polemici e attestanti (non senza una qualche ironia di fondo) una sorta di *pietas* aretiniana, ma sempre volta a rimarcare la superiorità dell'autore sul giovane poeta scomparso.

Eppure, tra le rime cinquecentesche tradite dal ms. Marc. Lat. XIV 165[13], compaiono una serie di testi adespoti riferiti ad Antonio Brocardo, e più precisamente alla sua morte. A partire dalla carta 272*v* è possibile imbattersi nei seguenti sonetti:

| | |
|---|---|
| cc. 272*v*-273*r*, *Tutte le graziose stelle amiche* | Sonetto in morte di Brocardo di Pietro Aretino, spedito a Monsignor Brevio il 2 dicembre 1537. |
| c. 273*r*, *Non è qui chiuso il venerabil vello* | Sonetto di Pietro Aretino in morte di Ludovico Ariosto, spedito ad Agostino da Mosto il 12 |

[12] Marietta Mirtilla fu una cortigiana amata dal Brocardo.
[13] Cart. e membr., secc. XIV-XVI, mm. 310 x 210, composito, cc. [VII], 1-289, numerazione a penna nell'angolo a destra sul *recto* di ogni carta. Bianche le cc. 72, 109, 113*r*, 115*v*. Alle cc. [I]*r*-[VII]*v* : *Tavola delle scritture qui contenute*, di mano di Forcellini. Molte mani. Legatura del sec. XIX in mezza pelle; sul dorso «Miscellanea». Provenienza: Apostolo Zeno, 61. Antica segnatura: «XCIX*». Cfr. P. BEMBO, *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008, voll. 2, pp. 650-51. Tra le rime antologizzate nella sezione del XVI secolo compare anche il sonetto *O delizie d'amor: lustro e bel crine* di Brocardo, alla c. 284*v*.

| | |
|---|---|
| | dicembre 1537. |
| cc. 273*r*-273*v*, *La canna mia ecco in quel pino altero* | Sonetto ascritto a Pietro Aretino dalla giolitina *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* del ’45[14]. |
| c. 273*v*, *L’eterno sonno in un bel marmor puro* | Sonetto di Pietro Aretino in morte di Ludovico Ariosto, spedito ad Agostino da Mosto il 12 dicembre 1537. |
| c. 273*v*, *Quando al gran spirto a danno di natura* | Sonetto in morte di Brocardo di Pietro Aretino, spedito a Monsignor Brevio il 2 dicembre 1537. |
| c. 274*r*, *Brocardo, che l’alma hai compagna degna* | Sonetto in morte di Brocardo di Pietro Aretino, spedito a Monsignor Brevio il 2 dicembre 1537. |
| c. 274*r*, *La maestà delle bellezze conte* | Sonetto in morte di Brocardo di Pietro Aretino, spedito a Monsignor Brevio il 2 dicembre 1537. |

Il sonetto *La canna mia ecco in quel pino altero*, mai messo in relazione con la polemica Brocardo-Bembo/Aretino, si rivolge a Bembo stesso e a Cappello, e menziona direttamente la sconfitta e la conseguente morte di Alcippo:

«La canna mia ecco in quel pino altero,  
Ch’ombra mia face il dì solo e beato,  
Ch’a l’immortalità fui consacrato,  
E di selve e pastori ebbi l’impero;  
Ella, di cui torrà col dir sincero  
Alcippo a morte, fia guiderdon grato».  
Dice Pan divo e sembra sconsolato:  
Orbo padre, che plora il figliuol vero.  
Poi soggiunse «O purgati alti intelletti,  
Ch’Arno e Tevere e ’l sen de l’Adria onora,  
Di gloria ancor gli adornerò le chiome».  
Onde, mossi al pio suon gli ingegni eletti,  
Par dican l’acque, i fuor, le fronti e l’ora  
Bembo e Capello or dian vita al suo nome.

[14] Cfr. la scheda ALI RASTA al link: <http://rasta.unipv.it/index.php?page=view_poesia&idpoesia=2786>.

A questo punto, sorge una questione: a che titolo sono in questa sede interessanti due testi di Aretino in morte di Ludovico Ariosto? I due sonetti hanno una differenza sostanziale rispetto a quelli inviati ad Agostino da Mosto nel 1537[15]: il nome di Ariosto è sostituito da quello di Brocardo.

Confrontiamo le due versioni:

L’eterno sonno in un bel marmo puro
Dormi, Ariosto, e ’1 tuo gran nome desto
Col giorno appare in quel bel clima e ’n questo,
Di mai sempre vegghiar lieto e sicuro.
Ma l’alma, c’ hai nel ciel, dice: «Io non curo
Pregio si vile» e, ’1 fulgido contesto
De le stelle mirando, un alto e mesto
L’affigge suon teneramente duro.
Le sorelle di Febo, afflitte e meste,
Dicon piangendo: «O almo spirto chiaro,
Più che ’1 Sol senza veli a mezzo il die,
Mira noi, di te vedove, che, in veste
Di duol, spargiam di fior tuo sasso raro,
E t’inchiniamo ognor con voci pie».

L’eterno sonno in un bel marmor puro
Dorme Brocardo, e ’1 tuo gran nome desto
Col giorno appare in quel bel clima e ’n questo,
Di mai sempre vegghiar lieto e sicuro.
Ma l’alma, c’ hai nel ciel, dice: «Io non curo
Pregio si vile» e, ’1 fulgido contesto
De le stelle mirando, un alto e mesto
L’affigge suon teneramente duro.
Con nobil pianto, note amiche e pie,
Forma la voce «o almo spirto e chiaro,
Più dil sol senza ’l velo a mezzo il die.
Mira me, che sì t’amo et ebbi a caro
Qual la virtude de le luci mie!»,
E co’ l’alma s’inchina al buon Cornaro.

«Non è qui chiuso il venerabil velo,
Che fu incarco gentil, sacro e divino
De lo spirito eccelso e pellegrino,
Che dianzi il mondo, or fa gioire il cielo?
Qui fu l’albergo in fervido e buon zelo
D’ogni grazia e vertude, ond’io l’inchino;
Qui ’1 senno sapea vincere il destino,
Qui ’1 cortese valor nunqua ebbe gelo.
Sante reliquie, che il gran marmo serra
Come caro tesor, quanto mi dole
Non poter consecrarvi un tempio in terra!».
Cosi piange or teneramente il Sole
L’alto Ariosto, e l’urna pia diserra
Con la dolcezza de le sue parole.

«Non è qui chiuso il venerabil velo,
Che fu ‘n carco gentil, sacro e divino
De lo spirito eccelso e pellegrino,
Che dianzi il mondo, or fa gioire il cielo?
Qui fu l’albergo in fervido e buon zelo
D’ogni grazia e vertude, ond’io l’inchino;
Qui ’1 senno sapea vincere il destino,
Qui ’1 cortese valor nunqua ebbe gelo.
Sante reliquie, che il gran marmo serra
Come caro tesor, quanto mi dole
Non poter consecrarvi un tempio in terra!».
Cosi piange or teneramente il Sole
Il gran Brocardo, e l’urna pia diserra
Con la dolcezza de le sue parole.

Nel codice marciano, il primo di questa serie di sette sonetti reca la rubrica *Senza nome in la morte di Ant(oni)o Brocardo*. Gli altri, a seguire, *Dil medesimo*. Per quanto al copista non fosse noto il nome dell’autore di detti testi, egli era certo quanto

[15] La lettera di Pietro Aretino *A messer Agostino da Mosto*, datata 12 dicembre 1537, è consultabile all’indirizzo internet: <https://archive.org/stream/letterea01aretuoft#page/354/mode/2up>.

meno della loro comune paternità. Che Brocardo fosse protetto dai così detti Abati Cornari non è affatto cosa nuova: Bernardo Tasso smentisce che l'amico Brocardo abbia scritto un sonetto contro Aretino[16], dimostrando che anche i Corner volevano fare chiarezza sull'effettivo destinatario del sonetto; i tre prelati sono menzionati poi nei testi polemici del ms. Marc. It. XI 66.

Possiamo provare ad identificare colui al quale si inchina l'anima di Brocardo nel sonetto *L'eterno sonno in un bel marmor puro* nella versione del Marc. Lat. XIV 165. Da una lettera sempre di Gian Battista Bernardi ad Aretino, datata agosto 1531, apprendiamo che l'Abate Rosso di Casa Corner era sempre in compagnia di Brocardo[17]. Sappiamo pure che i tre abati avevano un colore per soprannome: Marco era il Bianco, Andrea il Nero, Francesco il Rosso.

*Ergo*, l'autore del ciclo di sonetti del Marc. Lat. XIV 165 non può che essere Pietro Aretino: le didascalie del codice, l'attribuzione della giolitina, la paternità aretiniana dei testi variati in morte di Ariosto sembrano non lasciare dubbi di sorta.

Ci sentiamo, perciò, di proporre – in conclusione – la seguente ipotesi: Pietro Aretino ha composto, dopo la morte di Brocardo, un ciclo di sonetti in cui ha voluto esprimere un'ironica *pietas* e ribadire, fuor dai toni furfanteschi nei testi del Marc. It. XI 66, la sua prodezza, documentata ulteriormente all'interno dell'epistolario. Ha poi semplicemente riciclato i due sonetti *L'eterno sonno in un bel marmo puro* e *Non è qui chiuso il venerabil velo* per piangere la morte di Ludovico Ariosto, avvenuta due anni più tardi rispetto alla prematura dipartita di Brocardo, rimuovendo il riferimento a Corner e cambiando il nome del compianto.

*Antonello Fabio Caterino*

[16] La lettera *A m. Pietro Aretino*, firmata Bernardo Tasso, 21 luglio 1531, è disponibile all'indirizzo: <https://books.google.it/books?id=mTLz3aZ7ZyUC&dq=%22li%20Signori%20Abati%20Cornari%22&hl=it&pg=PA498#v=onepage&q&f=false>.

[17] La lettera *Al molto onorato signor mess. Pietro Aretino maggior mio onorando*, firmata Gian Battista Bernardi e datata 31 agosto 1531, è disponibile integralmente all'indirizzo web seguente: <https://archive.org/stream/letterescrittea01landgoog#page/n211/mode/2up>.

## Letture critiche

*In questa sezione saranno accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.*

# Soggettività e oggettività nei *Pensieri* di Leopardi

Nella rielaborazione dei passi zibaldoniani operata da Leopardi per la composizione dei *Pensieri*, si possono individuare come tendenze prevalenti: l'oggettivazione, la riduzione dell'"io" autobiografico a favore di un "tu" indeterminato o di un "noi" generico, la mutazione in enunciazione impersonale di originarie brevi drammatizzazioni e la soppressione di parti narrative[1]. Il passaggio delle riflessioni dallo *Zibaldone* ai *Pensieri* consiste generalmente in «sfrondamento e condensazione delle pagine del diario, verso una perfezione aforistica»[2]. Tuttavia nei *Pensieri* un certo margine di soggettività resta ineliminabile.

Partendo da quanto Leopardi stesso ha dichiarato nella lettera del 2 marzo 1837 a Louis De Sinner («*Je veux publier un volume inedit de Pensées sur les caractères des hommes et sur leur conduite dans la société*»)[3], gli intenti della raccolta di aforismi, pubblicata postuma nel 1845, erano quelli di confutare tante diffuse false verità, di tracciare alcune considerazioni universali, ma soprattutto di «dir le cose del tempo co' nomi loro»[4], espressione programmatica, quest'ultima, già presente nell'abbozzo «Per la novella Senofonte e Machiavello» (1822) e che ricorre tre volte nei *Pensieri* (I, XXIII, C).

Ebbene, anche in questo tipo di scrittura, funzionale ad un'osservazione della realtà *sine ira et studio*, è ravvisabile la presenza del soggetto; sia perché il punto di vista dell'autore è insopprimibile («Non v'è quasi altra verità assoluta se non che *Tutto è*

[1] Cfr. L. BLASUCCI, *I registri della prosa: "Zibaldone", "Operette", "Pensieri"*, in ID., *Lo stormire del vento tra le piante*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 103-23.
[2] Ivi, p. 119. Cesare Galimberti definisce i *Pensieri* «frammenti netti come cristalli» in *Cose che non son cose*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 209.
[3] Le citazioni dall'epistolario leopardiano provengono da G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
[4] Cfr. G. LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, *Appendice*, p. 489.

*relativo*», *Zib*. 452, 22 Dicembre 1820)[5], sia perché le riflessioni sono spinte da una profonda e personale esigenza morale, seppur meno veemente e più rassegnata rispetto alle *Operette morali*.

Galimberti ha individuato nei *Pensieri*, in opposizione, appunto, alle *Operette*, «un amarissimo distacco che prevale su quel gusto vendicativo, e senza più veri intenti satirici, che sottintendano una qualche speranza di mutamento»[6]; lo studioso ha però aggiunto che nella scrittura aforistica l'impassibilità lascia talvolta il posto «al lamento sulla innocenza offesa» e al «rimpianto delle antiche virtù estinte, in tono non moralistico ma eccezionalmente commosso»[7]. Insomma il distacco impersonale perseguito da Leopardi è effettivamente disatteso in più punti, anche perché il dato esperienziale, seppur disgiunto da una mera caratterizzazione autobiografica, viene sovente mostrato come punto di partenza o come esemplificazione di una tesi.

Leopardi in varie occasioni ha precisato che per studiare l'"uomo in sé" è partito da se stesso. Ad esempio, nella nota lettera scritta a Bologna il 4 marzo 1826 e indirizzata a Giampietro Vieusseux, dopo essersi dichiarato «ignorante» in materia di filosofia sociale, ha così proseguito: «sono assuefatto ad osservar di continuo me stesso, cioè l'uomo in sé, e similmente i suoi rapporti col resto della natura, dai quali, con tutta la mia solitudine, io non mi posso liberare».

Tale impostazione ha un antecedente di rilievo in Montaigne, il quale scrisse negli *Essais*, nell'avvertenza al lettore: «*je suis moy-mesmes la matiere de mon livre*»[8]; e ancora nel III libro: «*chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition*»[9]. Tuttavia, leggendo il primo dei pensieri leopardiani, la prospettiva sembra ribaltata, in quanto il Recanatese riflette sui rischi che si corrono nel basare le proprie osservazioni relative all'umanità esclusivamente sul *nosce te ipsum*. Leopardi afferma di aver iniziato anche lui a giudicare gli altri «da sé medesimo», ma di essersi

---

[5] Tutte le citazioni dallo *Zibaldone* provengono da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.
[6] Cfr. C. GALIMBERTI, *Cose che non son cose*, op. cit., pp. 210-11.
[7] Ivi, pp. 210-12.
[8] Cfr. M. de MONTAIGNE, *Œuvres completes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 2.
[9] Ivi, p. 782.

poi dovuto ricredere, giungendo ad una netta contrapposizione tra l'io e gli altri. Ha osservato Antonio Prete: «l'esplorazione dell'io non è il fine, ma solo un passaggio per la conoscenza»[10]. In effetti, nello stesso ambito dei *Pensieri*, oltre alle meditazioni di Montaigne, è doveroso collocare la riflessione di Machiavelli e l'approccio "empirico" di Guicciardini[11].

Da una lettura complessiva dei *Pensieri* possiamo evidenziare varie tensioni: da una parte abbiamo il tentativo di stilare un resoconto oggettivo della realtà («chiamare le cose coi loro nomi»)[12], ma dall'altra permane il condizionamento imprescindibile di ogni punto di vista, insieme al potere costruttivo della mistificazione. Il ruolo giocato dalla simulazione nella comunicazione fra gli individui, con inevitabili influssi anche nell'ambito della conoscenza, è attestato in modo perentorio dal *pensiero* XXIX:

L'impostura è anima, per dir così, della vita sociale, ed arte senza cui veramente nessun'arte e nessuna facoltà, considerandola in quanto agli effetti suoi negli animi umani, è perfetta. […] L'impostura vale e fa effetto anche senza il vero; ma il vero senza lei non può nulla. Né ciò nasce, credo io, da mala inclinazione della nostra specie, ma perché essendo il vero sempre troppo povero e difettivo, è necessaria all'uomo in ciascuna cosa, per dilettarlo o per muoverlo, parte d'illusione e di prestigio, e promettere assai più e meglio che non si può dare. La natura medesima è impostora verso l'uomo, né gli rende la vita amabile o sopportabile, se non per mezzo principalmente d'immaginazione e d'inganno.

Riguardo all'incidenza del punto di vista, può risultare significativa la citazione, contenuta nel pensiero XXXIX, di un passo del *Cortegiano* sulla nostalgia del passato che solitamente provano i vecchi. In sostanza, argomenta il Castiglione, le mancanze che gli anziani attribuiscono alla contemporaneità sono dovute non tanto alla corruzione dei costumi quanto al loro intorpidimento psico-fisico e al loro

[10] Cfr. A. PRETE, *Teatro interiore, teatro del mondo*, prefazione a G. LEOPARDI, *Memorie della mia vita. Edizione tematica dello* Zibaldone di pensieri *stabilita sugli* Indici *leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 2003, p. VIII.

[11] Guicciardini viene definito nel pensiero LI: «il solo storico tra i moderni, che abbia e conosciuti molto gli uomini, e filosofato circa gli avvenimenti attenendosi alla cognizione della natura umana, e non piuttosto a una certa scienza politica, separata dalla scienza dell'uomo, e per lo più chimerica». Le citazioni dai *Pensieri* provengono dall'edizione a cura di Cesare Galimberti, Milano, Adelphi, 1982.

[12] Cfr. il pensiero I.

ottundimento percettivo. Se è il punto di vista dei vecchi ad essere offuscato, la conoscenza non può essere, dunque, ridotta ad un mero gioco di interpretazioni, giacché una realtà oggettiva si può in qualche modo presumere. Si tratta di una realtà esterna forse inconoscibile direttamente, che il soggetto non riuscirà mai a possedere stabilmente e in modo esaustivo, ma che va supposta se non altro per poter confutare le opinioni fallaci.

**2.**

Alla ricerca di aspetti formali che indichino le manifestazioni della soggettività e i tentativi di attuare delle generalizzazioni, soffermiamoci sul pensiero I, il quale svolge una funzione introduttiva:

*Io* ho lungamente ricusato di creder vere le cose che *dirò* qui sotto, perché, oltre che *la natura mia* era troppo rimota da esse, e che l'animo tende sempre a giudicare *gli altri* da *se medesimo*, la *mia inclinazione* non è stata mai d'odiare *gli uomini*, ma di amarli. In ultimo l'*esperienza* quasi violentemente me le ha persuase: e sono certo che *quei lettori* che si troveranno aver *praticato* cogli *uomini* molto e in diversi modi, confesseranno che quello ch'*io* sono per dire è vero; *tutti gli altri* lo terranno per esagerato, finché l'*esperienza*, se mai avranno occasione di veramente *fare esperienza della società umana*, non lo ponga loro dinanzi agli occhi.

*Dico* che il mondo è una lega di *birbanti* contro gli *uomini da bene*, e di *vili* contro i *generosi*. Quando due o più birbanti si trovano insieme la prima volta, facilmente e come per segni si conoscono tra loro per quello che sono; e subito si accordano; o se i loro interessi non patiscono questo, certamente provano inclinazione l'uno per l'altro, e si hanno gran rispetto. […] *Io* ho veduto più volte uomini paurosissimi, trovandosi fra un birbante più pauroso di loro, e una persona da bene piena di coraggio, abbracciare per paura le parti del birbante: anzi questa cosa accade sempre che le genti ordinarie si trovino in occasioni simili: perché le vie dell'uomo coraggioso e da bene sono conosciute e semplici, quelle del ribaldo sono occulte e infinitamente varie. Ora, *come ognuno sa*, le cose ignote fanno più paura che le conosciute; e facilmente *uno si guarda* dalle vendette dei generosi, dalle quali la stessa viltà e la paura *ti salvano*; ma nessuna paura e nessuna viltà è bastante a *scamparti* dalle persecuzioni segrete, dalle insidie, né dai colpi anche palesi che ti vengono dai nemici vili. […] naturalmente *noi siamo tocchi* dalle sventure di chi ci è *compagno e consorte*, perché pare che sieno altrettante minacce *a noi stessi*; e volentieri, potendo, *vi apprestiamo* rimedio, perché *il trascurarle* pare troppo chiaramente *un acconsentire dentro noi medesimi* che, nell'occasione, il simile sia fatto a *noi*. Ora i birbanti, che al mondo sono i più di numero, e i più copiosi di facoltà, tengono ciascheduno gli altri birbanti, anche non cogniti a se di veduta, per compagni e consorti loro, e nei bisogni si sentono tenuti a soccorrerli per quella specie di lega, come ho detto, che v'è tra essi. […] All'opposto *i buoni e i magnanimi*, come diversi dalla *generalità*, sono tenuti dalla medesima quasi *creature d'altra specie*, e conseguentemente non solo non avuti per consorti né per compagni, ma stimati non partecipi dei diritti sociali, e, come sempre si vede, perseguitati tanto più o meno gravemente, quanto la bassezza d'animo e la malvagità del tempo e del popolo nei quali si abbattono a vivere, sono più o meno insigni; […] Anche sogliono essere odiatissimi i buoni e i generosi perché ordinariamente sono sinceri, e

*chiamano le cose coi loro nomi*. Colpa non perdonata dal genere umano, il quale non odia mai tanto chi fa male, né il male stesso, quanto chi lo nomina[13].

La raccolta si apre, dunque, con l'ammissione di un errore: Leopardi giudicava gli altri in base a se stesso, ma poi «quasi violentemente» è stato smentito dall'esperienza. Da questa impostazione si evince che la conoscenza procede per tentativi ed errori, per induzione, per pratica, per ipotesi e verifiche. Si può tirare in ballo il termine francese *essai*, che significa 'esperimento', 'prova'. La stessa funzione introduttiva e metadiscorsiva del pensiero I rimanda, a mio avviso, ad una concezione moderna di "scientificità", da non intendersi come esposizione di verità inconfutabili bensì come esibizione della propria metodologia.

Proviamo a seguire rapidamente le oscillazioni dei pronomi personali e le varie forme verbali. Non a caso la prima parola è "io", quasi a confermare la rilevanza del proprio punto di vista. Il soggetto, poi, ricorre ad alcune generalizzazioni, rese con forme impersonali, ma anche con la seconda persona singolare o con la prima persona plurale; per evitare un tono asettico in altre pagine della raccolta verrà adottata una struttura dialogica[14].

Esiste nell'atteggiamento leopardiano un'ambivalenza tra una netta contrapposizione io / mondo e una ricerca di caratteri generali (effettuata, la seconda, per mezzo di una parziale assimilazione io / gli altri oppure con l'individuazione dell'"altro" dentro di sé). Ad un esame più attento, però, in controtendenza rispetto al rilevamento dei tratti comuni, le contrapposizioni e il senso di esclusione risultano prevalenti[15]: anche quando l'autore usa la prima persona plurale, ribadisce in un certo senso la disgregazione della società, individuando in questa la presenza di sottogruppi («noi siamo tocchi dalle sventure di chi ci è compagno e consorte»). Ci si trova, pertanto, in una società destinata a rimanere frazionata e sbilanciata, sebbene un certo

[13] Il corsivo è mio.

[14] Cfr. il pensiero II: «*Scorri* le vite degli uomini illustri, e se *guarderai* a quelli che sono tali, non per iscrivere, ma per fare, *troverai* a gran fatica pochissimi veramente grandi, ai quali non sia mancato il padre nella prima età» (il corsivo è mio).

[15] Per una netta contrapposizione io / mondo, è indicativo anche il *Dialogo Galantuomo e Mondo*.

senso di solidarietà e un bisogno di appartenenza (ma forse spesso alla base ci sono convenienza e viltà) possano far avvicinare tra loro le persone che si sentono in qualche modo affini, accomunate, in realtà, più dal vizio tanto diffuso che dalla virtù rarissima[16]. Sono, anzi, soltanto i malvagi a costituire una "lega" contro i buoni e i magnanimi che appaiono, invece, dei corpi estranei, tenuti ai margini della collettività.

Quasi come reazione all'ostracismo riservato ai pochi virtuosi, l'esigenza comunicativa dell'autore potrebbe rappresentare il desiderio di fondare una comunità di sodali («sono certo che quei lettori che si troveranno aver praticato cogli uomini molto e in diversi modi, confesseranno che quello ch'io sono per dire è vero»), realizzabile più che altro su un piano diacronico[17]. Al di là del definire l'identità del destinatario (è un lettore del futuro?), è qui importante notare come Leopardi si preoccupi seriamente e costantemente della ricezione, dell'intelligibilità, ovvero di evitare l'autoreferenzialità, oltre che di promuovere una visione dinamica e problematica del sapere.

In generale nelle prose leopardiane la presenza della soggettività è sempre indiretta, ovvero celata dietro una citazione o un'impostazione rigorosa e distaccata o, ancora, sotto la maschera di un personaggio[18]. Eppure lo stesso ricorso al linguaggio

---

[16] Per comprendere meglio questo ragionamento potremmo citare l'individuazione dei tre generi di persone contenuta nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, rielaborazione di *Zib*. 3183-91, 18 Agosto 1823. Ecco, in sintesi, le tre categorie: 1) persone la cui natura è «trasformata dall'arte, e dagli abiti della vita cittadinesca», le quali partecipano «con diletto nel commercio gentile degli uomini»; 2) persone la cui natura è poco mutata «dalla sua prima condizione», o perché non coltivata o «per sua strettezza e insufficienza»; è il gruppo più numeroso, ma disprezzato: il volgo; 3) questo gruppo «incomparabilmente inferiore di numero agli altri due, quasi così disprezzato come il secondo, e spesso anco maggiormente», «per soprabbondanza di forza, ha resistito all'arte del nostro presente vivere, ed esclusala e ributtata da sé», ha rinunciato all'«uso dei negozi» e alla conversazione. Le citazioni sono tratte dalle *Operette morali*, op. cit., pp. 275-76.

[17] Ad esempio, nella lettera del 16 dicembre 1822 al fratello, Leopardi aveva ammesso di cercare rifugio nella posterità, ma in *Dialogo Galantuomo e Mondo* leggiamo: «la fama poco può consolare in vita e niente dopo morte» (*Operette morali*, op. cit., *Appendice*, p. 471).

[18] La soggettività negli scritti leopardiani è stato uno dei temi affrontati nel convegno *Un anno di Zibaldoni e altre meraviglie. Visioni e idee per la comunità avvenire*, a cura di E. De Vivo e G. Virgilio, tenutosi a Frascati il 31 gennaio 2004, in occasione del primo anno di vita della rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie». Antonio Prete, uno dei relatori, ha asserito: l'«*io* di Leopardi che circola nello *Zibaldone* non è un *io* definibile con i nostri termini di soggetto, perché è un *io* che si mostra quasi sempre attraverso un libro, con la biblioteca, con la citazione, con il margine e il commento, con la meditazione che lambisce un pensiero altrui e da esso è mossa fino a staccarsi e farsi autonoma. L'*io* si disloca nel margine di altri libri, di altri pensieri». Lo scrittore Gianni Celati ha rilevato come il linguaggio cifrato possa servire in alcuni casi ad

cifrato o al discorso altrui può essere, in un certo senso, considerato un segno di apertura, perché tutte queste operazioni consentono al soggetto di uscire dal proprio guscio e di predisporsi alla comunicazione, attenuando la spontaneità e scongiurando il mero impressionismo.

Leopardi, convinto com'è che «cosa odiosissima è il parlar molto di sé» (pensiero XL), deve quasi superare un certo pudore prima di inserire aneddoti autobiografici. Ad esempio, nel pensiero IV, prima di parlare di Antonio Ranieri, definito «un mio amico, anzi compagno della mia vita», specifica: «questo che segue, non è un pensiero, ma un racconto, ch'io pongo qui per isvagamento del lettore». In pratica, oltre a rivelare quanto gli stia a cuore intrattenere il lettore, l'autore sembra volersi giustificare per il fatto di riportare un dato personale. Altrove egli esprime un certo fastidio per alcune forme di esibizionismo, come nel pensiero XX, in cui dileggia quelli che ammorbano gli altri leggendo i loro mediocri versi.

**3.**

Sebbene in diversi passi l'intervento esplicito del soggetto, finalizzato a tenere insieme riflessioni altrimenti frammentarie, si limiti a svolgere una funzione neutra di regia, non mancano nei *Pensieri* riferimenti ad esperienze personali. Sembra, infatti, che Leopardi sia stretto tra due tendenze opposte: una orientata ad occultare il proprio vissuto, l'altra ad esibirlo, con il comune obiettivo di corroborare l'attendibilità del testo.

Egli cerca, da un canto, di ridurre la soggettività affinché non si dica che le considerazioni dell'autore sono viziate dalla sua condizione personale[19], ma dall'altro

---

«alienare la […] soggettività per poter guardare un po' in lontananza». Gli Atti del convegno sono reperibili su http://www.zibaldoni.it/comunicato_stampa/index_frascati_a.htm.

[19] Su questa preoccupazione ricordiamo ad esempio, da *Tristano e un amico*: «E sentendo poi negarmi, non qualche proposizione particolare, ma il tutto, e dire che la vita non è infelice, e che se a me pareva tale, doveva essere effetto d'infermità, o d'altra miseria mia particolare…» (cfr. *Operette morali*, op. cit., p. 409). Anche nel *Discorso sullo stato presente dei costumi degl'Italiani* Leopardi sembra voler prevenire accuse di faziosità: «Se io dirò alcune cose circa questi presenti costumi (tenendomi al generale) colla sincerità e libertà con cui ne potrebbe scrivere uno straniero, non dovrò esserne ripreso dagli Italiani, perché non lo potranno imputare a odio o emulazione nazionale» (cfr. G. LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei*

enfatizza il dato dell'esperienza personale, per ribadire che i suoi pensieri non sono concetti astratti, bensì derivano dalla pratica del mondo, sia pure compiuta in prevalenza come testimone. Molte espressioni nei *Pensieri* sembrano rimarcare che non vi è vera conoscenza che si fondi solo sui libri, prescindendo cioè dall'esperienza, in accordo con la base sensistica delle sue riflessioni e con l'empirismo guicciardiniano («La scienza non supplisce mai all'esperienza […] il filosofo che non ha veduto il mondo da presso, non lo conosce», *Zib*. 1586-87, 30 Agosto 1821).

A questo proposito non sarà superfluo riportare qualche esempio dai *Pensieri*: «ho notato, *interrogando in tal proposito parecchi*» (XIII); «*provata* l'ingratitudine, l'ingiustizia» (XVI); «*per esperienza* oramai bastante» (XXIII); «*l'uso del mondo* insegna più a pregiare che a dispregiare» (XXXII); «È manifesto *per isperienza*» (XXXIX); «*imparato a vivere*» (LII); «Il giovane non acquista mai *l'arte del vivere*, non ha, si può dire, un successo prospero nella società […] finché dura la veemenza dei desideri» (LXXIX); «*l'uso pratico della vita*, e non già la filosofia, fa odiare gli uomini» (LXXXIX)[20].

L'esperienza più profonda e sconvolgente, e perciò più "formativa", resta, però, l'amore, che produce degli effetti anche all'esterno, sul piano della socializzazione, come esposto nel pensiero LXXXII:

> […] all'uscire di un amor grande e appassionato, l'uomo […] conosce ab esperto la natura delle passioni, poiché una di loro che arda, infiamma tutte l'altre; conosce la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze; […] In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo […] ed egli si sente in mezzo ad essa, forse non più felice, ma, per dir così, più potente di prima, cioè più atto a far uso di sé e degli altri.

---

*costumi degl'Italiani*, edizione diretta da M. A. Rigoni, Milano, BUR, 1998, p. 49). Ma l'alienazione da se stessi, volta ad evitare parzialità e autoreferenzialità, viene in parte smentita nel prosieguo del saggio sui costumi, in particolar modo quando Leopardi definisce l'Italia e i suoi connazionali rispettivamente: «famiglia» e «fratelli», assumendo così un atteggiamento ambivalente tra distacco e appartenenza.

[20] Il corsivo è mio. I pensieri XXXII e LXXXIX sembrano costituire un'aporia, che potremmo provare a risolvere così: l'uso del mondo, sebbene scoraggi più della filosofia circa le qualità del genere umano, con il passare degli anni rende più indulgenti e smussa il carattere. Sull'alternanza nella vita di periodi di solitudine e di socializzazione si veda il *Dialogo tra Tasso e il suo Genio familiare*.

Sul rilievo attribuito all'esperienza e all'osservazione diretta della realtà, un punto di partenza potrebbe essere la lettera, redatta a Recanati il 13 agosto 1819, che Leopardi ventunenne, dopo il fallimento del tentativo di fuga da casa, indirizzò a Saverio Broglio d'Ajano. Il giovane spiega con franchezza al conte Broglio, a cui si era precedentemente rivolto per il rilascio del passaporto, le motivazioni del suo progetto. Il piano era naufragato in seguito al coinvolgimento del marchese Filippo Solari, capo della polizia di Macerata, che aveva informato Carlo Antici (e quest'ultimo aveva avvisato, a sua volta, il cognato Monaldo)[21]. Nella lettera di Giacomo le esigenze di confrontarsi con il mondo, di verificare direttamente quanto letto e intuito (o osservato nei limiti del possibile a Recanati), ma anche semplicemente l'impeto di consegnarsi al flusso vitale, appaiono insopprimibili:

Mio padre crede ch'io da giovanastro inesperto non conosca gli uomini. Vorrei non conoscerli, così scellerati come sono. Ma forse sono più avanti ch'egli non s'immagina. [...] Crede mio padre che con un carattere ardente, con un cuore estremamente sensibile come il mio, non mi sia mai accaduto di provare quei desideri e quegli affetti che provano e seguono tutti i giovani della terra? [...] voglio vivere anch'io, e questo da giovane e non da vecchio quando sarò inutile a tutti e a me stesso, mi gitterò disperatamente nelle mani della fortuna, e se questa mi sarà contraria come non dubito, sarò un altr'uomo perduto, e il milionesimo esempio della malvagità degli uomini.

Come è noto, il tanto agognato soggiorno a Roma, effettuato per la prima volta negli anni 1822-1823, si rivelerà una cocente delusione[22]. Tale fallimento, però, era già stato previsto, considerando ciò che Giacomo stesso dichiara alla sorella Paolina nella lettera del 28 gennaio 1823: «queste cose già le sai e non solo le sai, ma le credi;

---

[21] Solari, in una lettera datata probabilmente 2 agosto 1819, consigliò a Monaldo di agire con cautela nei riguardi di un giovane che conosceva il mondo soltanto dai libri, i quali offrono una conoscenza «sempre imperfetta e manchevole» (cfr. *Epistolario di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Moroncini, Firenze, Le Monnier, 1934, vol. I, p. 296). Forse questi atteggiamenti iper-protettivi e questi preconcetti nei confronti del giovane Giacomo, insieme agli attacchi che egli riceverà da recensori e letterati coevi, sono alla base delle precisazioni presenti nelle sue opere e nei suoi scritti privati per non apparire ingenuo o poco obiettivo.

[22] Per Blasucci il primo soggiorno romano «agì in certo senso da catalizzatore psicologico, dando a quelle verità già ferme nell'animo del Leopardi una ulteriore e decisiva autenticazione di vita vissuta» (Luigi BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 185).

e nondimeno hai bisogno e desideri di vederle coll'esperienza tua propria»[23].

A completare il quadro potremmo aggiungere un passo zibaldoniano del 1821, in cui si argomenta come il giovane dotato d'ingegno, inesperto ma istruito, sia reso già diffidente dalle prime esperienze con gli altri, dalle proprie letture e meditazioni solitarie. Ciò nonostante, egli è sostenuto dalla vaga speranza di rientrare in una rara e felice eccezione, di riuscire cioè a sottrarsi alla regola universale attestante che la vita è male. Sarà la frequentazione diretta del mondo a far precipitare anche questo confortante auto-inganno e a demolire quell'aura di affidabilità che ingenuamente aveva conferito alle persone più vicine, anch'esse ritenute erroneamente delle eccezioni positive. La cognizione del mondo, attraverso la capacità di trarre conclusioni generali dalle singole esperienze individuali, corrisponde in questo modo alla "facoltà di non eccettuare":

[…] dopo due o tre esperienze, s'egli [il giovane] ha talento, termina di eccettuare, si persuade che il generale si avvera ne' particolari, divien pratico degli uomini, le sue teorie applicate alla pratica gli servono effettivamente al saper vivere; ed egli non è più capace d'illusioni individuali intorno agli uomini, siccome già da principio non era capace d'illusioni generali[24].

Tale estensione delle disillusioni dal piano generale a quello individuale, nella dolorosa applicazione della regola generale al proprio contesto personale, tornerà nell'ultima riflessione zibaldoniana:

La cosa più inaspettata che accada a chi entra nella vita sociale, e spessiss. a chi v'è invecchiato, è di trovare il mondo quale gli è stato descritto, e quale egli lo conosce già e lo crede in teoria. L'uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale[25].

---

[23] Nel *Dialogo della Natura e dell'Islandese* il secondo si rivolge così alla Natura: «Tu dei sapere che io fino nella prima gioventù, a poche esperienze, fui persuaso e chiaro della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini» (*Operette morali*, op. cit., pp. 168-69). In realtà nemmeno l'Islandese riesce ad accontentarsi della teoria e si mette perciò in viaggio alla ricerca di un riscontro effettivo.
[24] Cfr. G. LEOPARDI, *Zib*. cit., 1868-69, 8 Ottobre 1821.
[25] Ivi, 4525-26, 4 Dicembre 1832.

Volendo trarre qualche conclusione, l’esperienza, nell’indagine leopardiana, equivale a: dato di partenza della filosofia sensistica, analizzata attraverso un metodo empirico, induttivo; elemento per verificare o completare le proprie impressioni, intuizioni e conoscenze teoriche; risposta ad un’irrefrenabile pulsione vitalistica, che si attenua nel corso degli anni, ma che la conoscenza razionale, per quanto scoraggiante, non riesce mai del tutto ad inibire.

*Luca La Pietra*

## *Racconto dei racconti* di Paolo Bertolani

Vi è una corrente di poeti-scrittori liguri che disdegna il mare e resta a mezza costa, a raccontare la vita sui pendii, tra gli orti, negli anfratti dell'entroterra. Che si tratti del Ponente inquieto e liminale di Francesco Biamonti e di Nico Orengo, o del Levante sopra Lerici di Paolo Bertolani, il paesaggio resta quello, aspro, vivido, d'estate polveroso e assordante di cicale, ventoso e freddo d'inverno, sempre odoroso, tutto terra sudore e sapori.

Uno dei più recenti eredi di questa corrente è Elio Grasso, poeta anche lui, che con il romanzo *Il cibo dei venti*[26] mostra come si possa narrare un mondo vegetale e minerale che impone una vita di piccoli gesti, di poche parole. Sono taciturni, i personaggi di questa corrente: parlano solo se necessario, e danno risposte brevi, secche, eppure nei loro silenzi domina un senso lirico molto forte, un rispetto per il valore delle parole che impedisce ogni spreco. Contemplativi, assorti, sembrano volersi confondere in quella natura così poco accogliente di cui si ostinano a sentirsi ospiti. Si capta, nella sensibilità del loro sguardo sugli oggetti e nella precisione con cui gli autori definiscono questa sensibilità, il retaggio della poesia ligure, in particolare degli inevitabili Montale e Sbarbaro: e la formula di «romanzo-paesaggio» con cui Calvino ha definito l'opera narrativa di Biamonti, in particolare *L'angelo di Avrigue*[27], vale per tutti loro (forse un po' meno per Orengo, più attento ai richiami dell'intreccio).

In questo filone Paolo Bertolani (La Serra, Lerici, 1931-2007), oltre a uno spiccato senso del fantastico e del fantasmatico, mette di suo una *vis* comica decisa, anche brutale, rodomontesca, e un gusto della conversazione impastata di dialetto che rende assai diversi i suoi personaggi da quelli laconici di Biamonti o di Grasso. Sono

[26] Milano, Effigie, 2014.
[27] Torino, Einaudi, 1983.

chiacchieroni inveterati, gli uomini che popolano le sue pagine; non meno orsi, non meno diffidenti o più espansivi, anzi: ma tra loro, invece che sguardi e ammiccamenti e mugugni, corrono parole e parole, alcune vere, altre frutto di ispirazione estemporanea. Bertolani è stato poeta in lingua e in dialetto (il dialetto della Serra di Lerici, che Enzo Siciliano ha definito, riferendosi proprio ai versi di Bertolani, «un grattare di corde tese a suono corto e ispido»[28]), e molto di quella vocazione alla lirica[29], che ha goduto di una certa reputazione critica, è trasmigrato nelle pagine dei suoi libri di racconti, meno considerati.

Vale la pena cercarli e leggerli come un unico *corpus*, i suoi volumetti di prose, dal *Racconto della Contea di Levante*[30] a *Il custode delle voci*[31], fino a *Colpi di grazia*, pubblicato postumo[32]. Sembra fare eccezione, per ambientazione e struttura quasi da romanzo breve, *Il vivaio*[33]: ma anche qui, nella storia di Heinrich Kars ispirata a von Kleist, si avverte lo sguardo affilato e, sia pure trattenuto, il gusto umoristico delle pagine liguri, soprattutto nelle parole dei servitori e nelle figure plebee di contorno.

### La terra

Il paesaggio reca i segni del lavoro delle generazioni passate. Della fatica, delle schiene spaccate a tirar su muretti, a dissodare terreni poco adatti, che d'estate diventano «un niente di polvere e seccumi», a piantare ulivi – di tutto questo restano tracce, relitti, non ancora crollati o ricoperti dalla vegetazione, segni della precarietà della condizione umana e insieme della necessità di sopravvivere a tutti i costi. I campi non più curati diventano presto boschi; e anche i boschi nel presente sono inaccessibili, «fitti come destrighi»; e i viottoli non più praticati, «mangiati dai

---

[28] Cfr. E. SICILIANO, *Diario*, in «Nuovi Argomenti», n. 6, aprile-giugno 1999.
[29] Segnaliamo almeno *Incertezza dei bersagli* (Parma, Guanda, 1976-2002), *Séinà* (Torino, Einaudi, 1985), *E góse, l'aia* (Parma, Guanda, 1988).
[30] Premio Comisso nel 1979 e allora pubblicato da Il Formichiere (Milano), poi ristampato da Il Nuovo Melangolo (Genova) nel 2001.
[31] Sempre Genova, Il Nuovo Melangolo, 2003.
[32] Genova, Il Nuovo Melangolo, 2007.
[33] Genova, Il Nuovo Melangolo, 2001.

macchioni», sono diventati bui come passaggi notturni. C'è poca nostalgia per quel passato che era comunque uno stramazzare tra sforzi cocciuti e pericoli, ingiustizie e insensatezza. D'altra parte, il «patire non è che raccontandolo se ne vada». La vita è per tutti sofferenza e fatica, lotta contadina contro i sassi e la terra troppo secca e ripida. Quella del Bestia[34], trascorsa a lavorare negli orti sin dall'adolescenza, è così descritta dal figlio narrante: «Bastava allungare un braccio traverso il vicolo per toccarla e sentirne il fiato grosso, i grumi di sangue cattivo». E proviene, dal confronto con quello che si è stati, o che sono stati i padri e i nonni, un senso di abbandono e spossatezza, che si prova a levar via con il sarcasmo, con il riso alla buona, e di cui non ci si lamenta mai.

Nelle pagine di Bertolani si vive per lo più in salita: solo in rare occasioni si scende verso Lerici, verso il mare: i passi muovono verso l'alto, dove stanno orti, capanni, alberi, lavori da fare, ruderi abbandonati, dimore di morti. Si scenderà anche, da quei luoghi, per ricominciare a salire: ma Bertolani, cantore fedele e salace della fatica, preferisce il racconto delle salite, lungo erte che mozzano il fiato.

Per contrasto, nelle pagine di *Il vivaio* che raccontano il lungo viaggio verso la città di Uccla, la malinconia di Heinrich Kars è aggravata dalla campagna «orrendamente pianeggiante» e «implacabile», priva di appigli per l'occhio, invasa da lagune dall'«odore di acque morte» – mentre lui, Kars, ha sempre amato rincantucciarsi dietro ai muri, o sui tetti, o nelle penombre dei solai, quasi come fosse anche lui un ligure dell'entroterra[35].

**Il mare**

Si fa in fretta a trattare il mare nei racconti di Bertolani, perché quasi non c'è. Il mare, nelle parole e nei pensieri di questi narratori di suoi mezza costa, è qualcosa di lontano. «Io so che c'è, ma come so che c'è la luna. So che è laggiù in fondo», dice l'io narrante di *Il custode delle voci*. È il fondale di una fuga impossibile per (quasi)

---

[34] Il padre del narrante in *I mótri*, dal *Racconto della Contea di Levante*.

[35] Potremmo riconoscervi quella «china leopardiana» di cui parla Enzo Siciliano a proposito della lirica di Bertolani nel già citato *Diario* su «Nuovi Argomenti».

tutti loro, di una fuga nemmeno cercata, ambiente di altri uomini che fanno vite completamente diverse, linea d'orizzonte mai davvero desiderata, anche quando da giovani ci si sarebbe potuti imbarcare.

### Il ricordo

La memoria è un atto creativo, nelle conversazioni messe in scena da Bertolani: rievoca, sì, ma soprattutto reinventa e confonde, si inerpica nelle iperboli, insegue effetti di comicità bassa. Non è vagheggiato il passato, ma piuttosto una certa idea del passato, un po' onirica un po' alcolica. Se si ha nostalgia di qualcosa, è della grandiosità di certi personaggi, capaci di scatti d'ira colossali e di imprese oggi proibite. Oppure, al massimo, si rimpiange «il silenzio che ora non c'è più».

La fame di un tempo «appannava la vista», insonnoliva la gente «mezzo allocchita»; la si teneva a bada con polenta, con ciò che davano gli orti sempre troppo avari. Quella fame lì sembra finita. Ma l'ignoranza buia di una volta c'è ancora, e ci sono ancora «quelli che campano sull'ignoranza»[36]. Come nota Anna Maria Carpi, in questo mondo «unitario»[37] legato alla terra, il tempo trascolora «magico e ininterrotto»[38], dagli anni Trenta in poi, unito da una «memoria che non sgarra di un filo nel disporre una pietra o una siepe o un casale»[39].

### La guerra

Bertolani non è il primo a indugiare sul lato ridicolo del fascismo. Ma il fascismo nelle sue manifestazioni più pittoresche sta giù a Lerici, solo di rado gli emissari del regime si inerpicano nell'entroterra. Per Bertolani, la guerra ha coinciso con l'infanzia e l'adolescenza, e questo l'ha trasformata in avventura, e forse anche in gioco, per quanto duro e pauroso[40] – recupererà, quel ragazzino, il sentimento di ciò che è stata la guerra vera dalle voci degli adulti, una volta diventato adulto anche lui.

---

[36] Cfr. *Olinto*, che chiude *Il custode delle voci*, pp. 109 e sgg.
[37] Nella *Prefazione* a *Il vivaio*, a proposito del *Racconto della Contea di Levante*, pp. 9 e sgg.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.
[40] A questo proposito a qualcuno verrà in mente, non a torto, il Pin del *Sentiero dei nidi di ragno*.

Così del conflitto si colgono per lo più tracce lontane, passaggi di aerei, bombardamenti e esplosioni dal porto, dal mare. La vita tra gli orti, già dura, con la guerra lo diventa ancora di più. Non mancano i rastrellamenti, le perquisizioni dei nazisti e dei fascisti alla ricerca di armi[41], si insinua la paura dei delatori, nascono vocazioni partigiane, senza tanto scalpore ci si dà alla macchia per riunirsi alla Resistenza (ma lo sguardo di Bertolani non insegue l'epica partigiana e preferisce restare addosso agli uomini stanziali, che sopportano e al più mugugnano). Di questa fase storica, l'autore scopre certi lati insoliti: un soldato tedesco confinato in paese per punizione dalla «Vèrmac» chissà per quale debolezza, o forse per spiare[42]; gli scheletri dei soldati tedeschi ammazzati che lo Zambelli scopre in mezzo agli scheletri molto più antichi dei morti di peste nei sotterranei di una vecchia chiesa in *L'assistente*[43].

**Il sesso**

A smentire, se mai ce ne fosse bisogno, che circola aria di Arcadia nelle pagine di Bertolani, basterebbe soffermarsi sullo spazio che vi ha il sesso, come ossessione anche linguistica e come pratica. Per i bambini di *Come era la gora*[44] è il «mistero dei misteri»: e Tino della Valle, che vuole mostrare di saperla più lunga, ne parla ai coetanei come di «una specie di innesto tra carne e carne, una specie di lotta per arrivare al gusto…». Le masturbazioni di gruppo sono vissute (e raccontate) come riti misterici; si fa uso improprio di pecore e galline (e pure di un gallo); per capirne di più si spiano gli amanti infrattati; e via così.

È sesso condiviso in gruppo, da uomini sempre «smangiati dalle voglie», e bisogna parlarne, vantarsi, lanciarsi in iperboli, perché se non se ne parla è come se non fosse mai accaduto nulla. L'esperienza collettiva dell'atto è sempre vissuta alle spese di qualcuno: della donna, che diviene oggetto di desiderio ed è ridotta per sineddoche all'organo riproduttivo, e dell'ingenuo del gruppo (ve n'è sempre uno,

[41] *La spiata*, in *Colpi di grazia*, pp. 9 e sgg.
[42] *L'amico Fritz*, in *Colpi di grazia*, pp. 31 e sgg.
[43] *Ibidem*.
[44] Nel *Racconto della Contea di Levante*, pp. 11 e sgg.

come il Girotto in *Aria di neve*[45] che, timido e gentile, mette a disposizione la casa per le scorribande dei compari con una signora misteriosamente consenziente che crede una signora ed è invece una prostituta). Ma i personaggi di Bertolani non ordiscono beffe, quasi mai: non ce n'è bisogno, la vita è già prodiga di imboscate e imbrogli.

Nonostante tutto questo gran parlare, il sesso ha un suo lessico curiosamente riluttante, tra l'infantile e il metaforico («belino» o «pilino», «essere in canna» o «andare in punteria» o «dare il giusto», «narda», «petéra» o «natura»), come se, dinanzi a tutti quei divoranti fantasmi sessuali che li agitano, agli uomini mancasse la fantasia giusta.

**Le donne**

Uomini e donne vivono in mondi a parte, come nelle società tradizionali. Le donne sono oggetto di desiderio, alimentato dalle attese, dalle distanze, dai pudori: passano dinanzi, e subito suscitano desideri che i maschi non sanno nemmeno esprimere.

Gli uomini non le capiscono, non vogliono capirle – non sanno capirle, probabilmente. Le temono, perciò, le desiderano in un modo animalesco e impacciato. Le fraintendono, incapaci di penetrare nella loro complessità: e parlano così di donne «vogliose che la darebbero anche a un cane, eppure fingono che le fa senso anche a parlarne».

Una volta sposate, diventano massaie, restano in casa, stanno con altre donne, fanno lavori che i maschi non praticano. Gli uomini di un tempo (lo si favoleggia in *Paragoni*[46]), i nonni dei nostri fabulatori, «quelli sì che sapevano condominarle bene»: litigi epici, violenza disperata, prima subita nei campi e poi sfogata sull'ultimo anello della filiera della sopraffazione, le donne di casa. Senza prendersi troppo sul serio, gli uomini de *Il custode delle voci* rimpiangono quei tempi, in cui almeno i loro avi potevano dominare a pugni e bastonate su qualcun altro e non essere solo più

[45] In *Il custode delle voci*, pp. 96 e sgg.
[46] Ivi, pp. 60 e sgg.

vittime. E raccontano poi di quel tale, Gin del Prete, che per essere rispettato dai compari doveva fingere di rompere le ossa alla moglie, che d'accordo con lui metteva su la scenetta e strillava come se la ammazzassero. Anche il Moo, confidandosi con la moglie del Bestia morente, si lascia andare, senza crederci fino in fondo, al consueto repertorio della misoginia popolare: le donne sono «serpi, veleni»[47]; «alle donne tagliarci la testa… e farci dei vasi da notte».

Così le fantasie brutali e primitive di certi momenti. Ma vi sono altre circostanze in cui gli uomini si intimidiscono davanti alle donne di casa, parlano sottovoce, scoprono in se stessi un insolito rispetto: sono i momenti delle veglie funebri, davvero frequenti in Bertolani, quando le donne prendono il controllo di tutto, e governano serene e pronte quei momenti che allocchiscono i maschi. In occasioni come quelle, gli uomini scoprono che le donne hanno un mondo loro, ricco di segreti, custodito con gelosia, e sentono che non ne faranno mai parte, se non da morti. Così tra lo stesso Moo e la moglie del Bestia finisce per instaurarsi una confidenza rispettosa, un affetto solidale e paritario che chiameremmo amicizia: dinanzi all'agonia del Bestia lo soccorrono, si soccorrono, cercano di spiegarsi (senza riuscirci, ma pazienza) i misteri della vita e della morte[48].

Alle donne, oltre ai preti, sempre visti come caratteristi bizzarri, è demandato il sentimento religioso. Gli uomini sono atei o agnostici perché legati alla terra, non nutrono pensieri metafisici se non per effetto dei racconti di paura, non levano mai lo sguardo al cielo (al massimo arrivano alle cime degli alberi), ma riconoscono che in fondo anche bestemmiare (alcuni lo fanno con gusto esorbitante) è forse già un credere.

### La lingua

Dice l'amico Francesco all'autore, all'inizio del racconto *Aria di neve*: «Certe frasi che sentiamo in giro, nei paesi, sono già bell'e pronte per la pagina. Basterebbe

---

[47] *I mótri*, in *Racconto della Contea di Levante*, pp. 27 e sgg.
[48] *Ibidem*.

solo metterle nei punti giusti». «Intonarle», gli dice l'io narrante di rimando. «Ecco, intonarle»[49], risponde l'altro.

Le parole sono antiche, dense, scandite (ad apertura di pagina, da *Il custode delle voci*: «imbestiare», «groppi», «foresto», «temenza», «caldana»). Quando Bertolani, o uno dei suoi narratori, ricorre a espressioni che l'uso di questi ultimi anni ha trasformato (come «sito», che l'autore impiega nel senso di 'piccolo appezzamento'), si produce un curioso effetto, di cui si è ben accorto Roberto Benigni, che in un'affettuosa *Lettera* riportata a mo' di introduzione a *Il custode delle voci* scrive con l'entusiasmo che conosciamo «Quelli sì che sono siti! Io clicco www per dirti tre volte evviva!»[50].

Il ricorso al lessico del dialetto certo non guarnisce o pennella di pittoresco, piuttosto asciuga, e sembra reinventarsi di volta in volta invece di ripetersi in formulazioni di comodo. Certo, a volte l'oralità intrisa di dialetto dà forma a frasi ostiche: così si dice del padre del Bèlua che in pieno solleone «percorreva i suoi boschi… a smangiarsi di intopparci qualcuno con dei fulminanti in mano»[51]. Bisogna ascoltarle, più che leggerle, queste frasi. Fortunatamente, alla fine di ogni raccolta compare un *Glossarietto* che consentirà al lettore di non stranirsi.

Perfino nella lingua di *Il vivaio*, calibrata verso un'atemporalità letteraria alta, talvolta affiorano, a esprimere insofferenza, certe coloriture ricorrenti negli altri racconti, «caldana», «imbestiato»…

## La parola

Non solo le pianure hanno i loro narratori. Anche questi uomini di Bertolani, scontrosi, iracondi, impacciati, sono veri chiacchieroni. Tra loro spiccano alcuni, per esempio il Bestia[52], che, dotati di una selvatica fantasia poetica, sanno «favolare su piante e bestie e lavori», e così alleviano a se stessi e agli altri la fatica del vivere con invenzioni di favole, con affabulazioni su memorie antiche. Molti racconti sono

[49] Da *Il custode delle voci*, pp. 96 e sgg.
[50] Ivi, pp. 7 e sgg.
[51] Cfr. *Il Mato Grosso*, in *Il custode delle voci*, pp. 31 e sgg.
[52] In *Il custode delle voci* e nel *Racconto della Contea di Levante*, cit.

questo: un infilarsi nel mezzo di un’arruffata conversazione tra amici che si sono fermati a raccontare o a sentir raccontare appigliati a cose minime, come il frinire indisponente di una cicala, e danno così sfogo alle pene nascoste, ai «veleni» che li accompagnano «sin dalla nascita». E il racconto si scioglie quando in un modo o nell’altro l’aedo di turno riesce ad arrivare, tra commenti e battute, a un finale – e pazienza se questo finale non è proprio come avrebbe voluto, e l’effetto non è davvero quello sperato: gli amici avranno comunque gradito.

Tutti amano comunque conversare, dimenticare il tempo che scorre e rievocare il passato (conta poco il futuro, nelle loro chiacchiere). Ed è un conversare di maschi, nutrito di pulsioni, impazienze e livori tutti maschili, irrorato dal vino. Delle chiacchiere delle donne Bertolani svela poco.

Di alcuni di quegli uomini, come il Bèlua, si dice scherzando che hanno «una lingua che taglia cuce e ricama» e «fa l’orlo a giorno», perché sanno viaggiare e far viaggiare con le parole, non importa se vere o false – parole che inseguono pensieri e a un certo punto divagano in altre avventure tutte sonore. E per seguirle, queste avventure, bisogna ascoltare e pazientare, perché i dialoghi si riempiono di digressioni, dispetti, interruzioni, o si biforcano in versioni alternative, o si sfilacciano per difetto di memoria o calo di voglia.

A inquadrarle tutte, queste voci, interviene la voce del poeta. Ha un che di lirico, certo, il suo ostinato ritornare alla terra dell’infanzia, a riascoltare chi ancora è vivo e a ripercorrere le tracce sempre più opache di ciò che è stato: ma è il lirismo di chi tiene lo sguardo basso sulla terra, sui sassi e sulla vegetazione. Anche il suo dialetto è diverso, quando si concede delle incursioni nella lingua dei padri: più voluto, più cercato e assaporato di quello dei suoi personaggi, nasce da un desiderio di classificazione, di perpetuazione. È il dialetto di chi torna alla terra dopo aver letto molti libri[53].

---

[53] Anche Heinrich Kars, in *Il vivaio*, è accompagnato da fantasmi, di altra natura però, vaghi, indeterminati, volatili – e insegue, romanticamente, fantasmi più che persone (si «nutr*e* di fantasmi», come gli rimprovera, con affetto disperato, l’amata Renate), e si aggira infine anch’egli come un fantasma in un mondo non suo.

## La morte

La morte è ovunque: nei ricordi delle persone andate all'altro mondo, certo, nei segni ancora visibili del loro passaggio sulla terra (case diroccate, stradelli, campi abbandonati, alberi che ora vanno in malora); ma anche, e in modo più intenso, e addirittura più concreto, nell'ostinazione con cui quei morti continuano ad abitare gli stessi posti, un po' discosti e ancora più musoni di quand'erano vivi, d'accordo, ma sempre lì, pronti ad apparire a una finestra, dal folto di un bosco, e anche a dire qualcosa, che un po' lascia straniti un po' spaventa.

A volte un personaggio decide che è venuto il suo momento. Così, Manè, in *La fisica*, confida al narrante: «Cosa dici, menìn, non sarebbe l'ora di andarmene? Uno di questi giorni mi decido e muoio», e dopo una settimana «si *mette* a letto e si *toglie* il pensiero»[54]. E nel racconto *Livio*[55], l'eponimo protagonista, dopo una banale litigata con il figlio, si cala in una cisterna e resta lì ad annegare in poca acqua, dopo essersi «salmonato» ('zavorrato') piedi e collo. «Di fatti compagni si sa sempre appena quello che si vede», chiosa Rolà. E, a enfatizzare il mistero che governa il profondo degli uomini: «È come il fiore della patata. Ma la patata è sotto».

## La paura

Si fanno gare a chi la racconta più grossa, a chi mette più paura. La paura è sempre quella dei bambini, e resta intatta anche nei grandi, che i racconti sui morti fanno tornare bambini. In *Una bella stagione*[56] la paura assume i toni di un'epica all'incontrario: quando Giusé il Nerchia incontra Pin caduto nella calce e tutto imbiancato, il suo terrore di trovarsi dinanzi a un morto è pura gag da film muto: «si butta giù per Carbognano… si tira dietro muretti interi, e arriva alla marina, a Lerici». E il Nerchia non è l'unico a scapicollarsi per effetto dello spavento fino al mare, a Lerici, nei racconti di questi picari a parole.

---

[54] In *Il custode delle voci*, pp. 81 e sgg.
[55] In *Colpi di grazia*, pp. 49 e sgg.
[56] In *Il custode delle voci*, pp. 90 e sgg.

Nei racconti di paure altrui, si alimenta la paura di ognuno: si comincia per scherzo, poi si finisce per crederci senza ammetterlo e si ride ma con un fondo di inquietudine. Anche alle veglie funebri gli uomini-bambini finiscono per concedersi queste storie, con il defunto di là, circondato dalle donne che sgranano i rosari. Giocare alla paura è sollievo, preparazione alla morte, gara di resistenza e coraggio per chi racconta e chi ascolta (e poi torna a casa, al buio, lungo stradelli che sembrano sconosciuti).

A volte sono uomini che si fingono o sono creduti spettri, a volte gli spettri capitano tra i vivi, e, parlando del più e del meno, ingannano per un po', e intanto preparano l'effetto. Appaiono su in alto, in luoghi precisi, vestiti di bianco, in processione (così in *La fisica*[57] e *I mótri*[58]), che siano evocati da qualcuno che possiede appunto «la fisica», il potere dell'ipnosi, o che misteriosamente abbiano voglia di mostrarsi. Sempre in *I mótri*, la loro bianchezza è descritta proprio come infarinatura di facce e di vestiti, e il senso di morte diventa pioggia di farina che nevica sui vestiti dei vivi e non si leva più.

Come per gli antichi, le sedi da cui vanno e vengono i morti sono sparse sulla Terra, hanno varchi geograficamente definiti. Milio è tra i più bravi a raccontare queste storie, nelle veglie o quando capita, «storie di spiriti, di morti che ritornano in vita, che ti vengono a cercare»: e sono suggestioni collose, che impauriscono chi poi deve rincasare di notte. Rangòn, dopo aver ascoltato Milio, scappa inseguito per tutta la notte da un «*fii*» che non è il fischio di uno spettro, ma un rumorino del suo naso: si ride, e intanto si rabbrividisce, perché quel «*fii*» del naso non esclude che una volta o l'altra uno spettro come si deve non ci fischi dietro davvero.

Poi ci sono i già citati «mótri», che strisciano tra mille altre cose nelle pagine del *Racconto della Contea di Levante*. Il *Glossarietto* che chiude il volume li definisce «animali della mitologia popolare, simili a un tozzo rettile mozzato». Nel racconto che prende titolo da essi, sono presentati come «specie di bisce mozzate, grosse come una bella coscia d'uomo, e corte», e secondo uno dei personaggi, il

[57] Sempre in *Il custode delle voci*, cit.
[58] Nel *Racconto della Contea di Levante*, cit.

Pressìo, sanno anche parlare, e hanno voglia di raccontare la loro storia, perché anch'essi, secondo una specie di contrappasso dantesco, imprigionano anime di morti, più esattamente di anarchici. Ma forse sono frutto solo della «fame nera», sono «capogiri dentro gli occhi».

Ne *La finestrella*[59], al narrante appaiono tutte, come in una passerella finale, le facce dei morti rievocati nelle pagine, «tutte piccole come pezzetti di carbone, come figurine di tarrargilla messe lì a essiccare» attorno al fuoco di un camino. Evocate prima dai conversari a ruota libera, poi finalmente dalla scrittura, non più infarinate come per una rappresentazione o parodia dantesca di paese, non più scherzo o allucinazione alcolica o da fame: figlie della parola, circondano chi le ha riportate in vita, e gliene sono grate, anche se non lo ammetterebbero mai.

*Claudio Morandini*

[59] Conclude il *Racconto della Contea di Levante*, pp. 119 e sgg.

## *Due testi rappresentativi della contemporaneità:*

## **Per legge superiore** *e* **Morte di un uomo felice**

*Morte di un uomo felice* è il secondo romanzo pubblicato da Giorgio Fontana per Sellerio e assieme al precedente, *Per legge superiore*, può essere ritenuto un ottimo punto d'osservazione da cui considerare la presente stagione culturale. Dal punto di vista dei generi letterari, i due romanzi rientrano all'interno dell'ampio bacino del giallo che in Italia, dall'esempio di Sciascia al noir, si è sempre distinto per l'impegno sociale profuso.

Fontana, classe 1981, attraverso i due magistrati Roberto Doni (in *Per legge superiore*) e Giacomo Colnaghi (in *Morte di un uomo felice*) affronta molti dei temi principe della riflessione contemporanea. Centrale per entrambi i testi è infatti la tematica della giustizia, nel duplice rapporto tra una sua versione ideale e trascendente ed una versione terrena e giurisprudenziale, a cui si aggiungono il tema del padre e quello della testimonianza. Questa terna compare trasversalmente alle forme della narrazione in parte importante della letteratura degli anni Zero, e di conseguenza, come accennato, i due romanzi possono essere utilizzati come esempio del *coté* culturale contemporaneo.

### 1. *Per legge superiore*

Roberto Doni è il sostituto procuratore di Milano alle prese con l'accusa, in appello, per un caso di aggressione che ha per indiziato un muratore tunisino: Khaled Gazel. Doni ha superato i sessant'anni; è un uomo di saldi principi che, ormai giunto

alla fine della carriera, mira ad ottenere l'ultima promozione e a diventare procuratore di un tribunale di provincia. La vita del magistrato viene messa a soqquadro da una mail inviatagli da una giornalista, Elena Vicenzi, in cui gli viene comunicata l'esistenza di informazioni in grado di scagionare Khaled. Doni seguirà la giornalista fino a mettere in dubbio le accuse rivolte all'indiziato, e si convincerà della sua innocenza: attraverso la testimonianza di un connazionale di Khaled, il magistrato verrà a sapere che il silenzio dell'uomo, e la rinuncia a difendersi dalle accuse, dipendono dall'esigenza di quest'ultimo di proteggere la sorella e l'amico da possibili ritorsioni. Poco dopo aver parlato con lui e la giornalista, l'amico di Khaled verrà infatti ucciso, con la conseguente impossibilità di farlo testimoniare. Davanti al magistrato si apriranno allora due strade: condannare il tunisino; oppure, facendo ricorso ad alcuni errori procedurali, chiederne l'assoluzione. Con la conseguenza di veder fallire i suoi piani di avanzamento di carriera e di subire martirio mediatico.

Alcune considerazioni centrali per la nostra analisi: la giustizia dei tribunali è insufficiente davanti al crimine organizzato e a questa mancanza vengono contrapposte l'azione dell'inchiesta giornalistica e il gesto del singolo. In tale contesto la scelta che il protagonista deve affrontare si delinea come un'opposizione tra il perseguimento dei propri fini personali, il successo professionale appunto, e la rettitudine morale; Doni prenderà questa seconda strada. Il romanzo si chiude con la descrizione del magistrato che, preparandosi ad affrontare il processo, riflette sulle conseguenze della propria scelta e immagina l'instaurarsi di un legame tra lui e l'imputato che li porta a essere «entrambi uniti nella lealtà verso qualcosa: verso un bene più grande del proprio»[60]. Il principio morale che ha guidato il magistrato non è dunque soltanto il motore della scelta, ma diventa anche mezzo di superamento di una dimensione di vita egoica, rappresentata dall'altra strada possibile.

La natura dell'agire è descritta nell'altro momento fondamentale contenuto nell'ultima pagina del romanzo. Al magistrato si rivela l'intrinseca natura della propria azione attraverso l'immagine della fiamma: «Le luci dei lampioni rendevano

---

[60] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 245.

il paesaggio una tavola uniforme, uno sfondo di La Tour senza alcuna fiamma: finché Doni non si accorse che la fiamma era lui stesso, era quello che portava con sé. Non c'erano altri fuochi da cercare e difendere là fuori»[61].

*Il sogno di San Giuseppe* di La Tour[62] è il quadro appeso alla parete dello studio del sostituto procuratore, accanto alla foto dell'ex collega Giacomo Colnaghi, ucciso da una cellula scissionista delle Brigate Rosse. Il quadro rappresenta San Giuseppe addormentato, mentre un angelo gli sfiora la barba. Tra i due una candela. Il dipinto e la foto sono simboli di un ideale di giustizia formalizzato, a cui soltanto alla fine il magistrato rinuncerà, sacrificandosi ed incarnando ciò in cui crede[63]. Il tema del martirio è individuabile nella presa di coscienza di quali saranno le conseguenze dell'aiuto che Doni intende fornire a Khaled: «Lui lo sapeva, come sarebbe andata a finire. Parti civili indignate, *blog* e informazione contro di lui. Una denuncia dei genitori della ragazza. Discredito sociale. La furia del presidente di sezione. […] L'avrebbero attaccato ovunque»[64]. A questo si aggiungono le preoccupazioni sulla ripulsa da parte della moglie che fino a quel punto l'ha sconsigliato dal seguire la direzione dell'impegno morale e sociale, per ritirarsi in una dimensione personalistica.

Volendo analizzare quale sia per il protagonista del romanzo il concetto di giustizia, è evidente una sua declinazione in senso spirituale-religioso: a mio avviso, ciò trova conferma nel titolo del romanzo. La legge superiore, autoritariamente, impone al magistrato di agire in opposizione alla propria versione giurisprudenziale, e a dispetto della carica istituzionale dello stesso[65]; il ruolo secondario assunto dalle prove materiali, necessarie ai fini del processo, si inserisce perfettamente nel quadro.

---

[61] *Ibidem*.
[62] Ivi, p. 78.
[63] In modo simile nel romanzo di Sciascia *Il cavaliere e la morte* il protagonista ha appeso nel proprio studio un'incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, da cui il romanzo prende il titolo; l'opera ritorna lungo tutto il testo e dà adito a numerose riflessioni. Cfr. L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988.
[64] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 244.
[65] Proseguendo nel paragone con Sciascia (cfr. n. 4), si nota che molto diverse su questo punto saranno le azioni del Vice, protagonista del testo sciasciano. Nell'impossibilità di perseguire la strada della verità, egli infatti non si oppone alla legge, che considera comunque espressione di ragione (cfr. L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, op. cit., p. 74), ma sceglie di ritirarsi, complice un assai precario stato di salute.

È la giornalista per prima a farsi portavoce di questa posizione, solo più tardi adottata anche dal magistrato, quando risponde alle domande di quest'ultimo: «Non sei tu la giornalista? Non sei tu che devi badare ai fatti? I fatti arrivano fino a un certo punto. Ah sì? E dopo cosa ci sarebbe? La sostanza delle cose»[66]. Questa sostanza, seguendo il romanzo per altre dieci pagine, è la verità[67].

Il tema della giustizia si caratterizza inoltre per lo strettissimo legame che intercorre tra esso e le forme di vita del moderno individualismo: ad esempio, nella discussione tra Doni e Vicenzi con al centro la figura dell'eroe, che per il magistrato è il rappresentante di una volontà comune e per la giornalista è espressione di una ricerca personale di giustizia[68]. Il risultato dello scambio è quello di far traslare il gesto eroico da una dimensione collettiva ad una individuale; attraverso il gesto del singolo, l'ideale viene incarnato e reso attivo. La centralità data dalla giornalista alla propria esperienza, utilizzata argomentativamente, rimanda al fatto che nelle contemporanee società individualizzate è unicamente il punto di vista del singolo a fare da filtro alla realtà.

In questo caso dunque si trovano incrociate due differenti problematiche: da un lato le forme di vita contemporanee, dall'altro lato il vecchio problema dell'ideale che, per essere tale, necessita di essere messo in pratica. Da questa prospettiva, al dialogo con la giornalista si può affiancare il costante riferimento al proprio *Testamento* di Doni, che lo considera «Un pezzo di sé in grado di sopravvivere al caso, e trasmettere una parola buona»[69]. Il contenuto del file, integralmente riprodotto nel romanzo, consiste in un testo diviso in quattro punti, l'ultimo dei quali è particolarmente interessante:

---

[66] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 177.
[67] Un giornalista compare anche nel citato romanzo di Sciascia, ma la sua figura è diametralmente opposta a quella di Elena Vicenzi. Egli, infatti, avuta una risposta sincera dal Vice, dice di non poterla pubblicare. È il Vice, dunque, in Sciascia il personaggio che si mette alla ricerca della verità, mentre il giornalista è descritto come un servo del potere. Cfr. L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, op. cit., p. 65.
[68] «Io sono precaria, sono una donna, non ho soldi, e difficilmente mi potrò riciclare in qualche modo. Eppure continuo ad inseguire la verità, finché posso»: cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 188.
[69] Ivi, p. 70.

Il mio credo è molto semplice. Credo che ci sia una luce. Una fiamma che è la giustizia e che dobbiamo proteggere con le mani dal vento. […] C'è una luce fuori di noi, in un posto spesso remoto ma sempre accessibile, e si chiama Giustizia. […] Giustizia e legge possono differire in maniera significativa, ma in questi tempi bui l'interrogazione sulla prima non può che ridursi al rispetto verso la seconda[70].

In questo passo due elementi sono subito evidenti: la definizione del proprio pensiero come credo personale, e la ricomparsa dell'immagine della fiamma. Particolarmente importante è l'associazione esplicita dei due concetti, che permette di vedere nella conclusione del romanzo proprio l'avvenuta incarnazione della legge morale.

Non si deve confondere la tensione che anima Doni con quella delle religioni tradizionali, ma essa va letta nel contesto delle forme contemporanee di religiosità. Queste ultime, dette «religioni *invisibili* o *implicite*»[71], non fanno riferimento ad un impianto di culto istituzionalizzato, ma si traducono in «forme di racconto che, cadute la grandi narrazioni, consentano di orientare la comprensione del quotidiano facendo leva anche sulla soggettività e sull'emotività e spesso proponendo modelli positivi di comportamento»[72]; queste forme sono punto d'arrivo di un percorso iniziato con la modernità e si rivelano oggi in grado di soddisfare le richieste del moderno individualismo di raggiungimento di uno stato di realizzazione personale e di *self-fulfillement*[73].

Assumendo questa prospettiva, l'incontro con Elena Vicenzi diventa il luogo in cui il magistrato, per mezzo del dialogo e dell'interazione sociale, trova conferma esterna del proprio percorso spirituale[74]. La traduzione dell'esperienza religiosa in narrazione, in senso emotivo, non è infatti possibile a meno che un individuo non ne incontri un altro capace di dare conferma del fatto che «*What has meaning for you*

---

[70] Ivi, pp. 71-72.
[71] Cfr. U. BECK, *Il Dio personale*, trad. it. di S. Franchini, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 33 (ed. orig.: *Der eignen Gott. Von der Friedensfähigkeit und dem Gewaltpotential der Religionen*, Frankfurt am Main-Leipzig, Verlag der Weltreligionen, im Insel Verlag, 2008).
[72] Ivi, p. 119.
[73] Ivi, p. 64.
[74] Cfr. D. HERVIEU-LÉGER, *In Search of Certainties: The Paradoxes of religiosity in Societies of High Modernity*, in «The Hedgehog Review. Critical Reflections on Contemporary Culture. After Secularization», 2006, 8 (1-2), pp. 59-68, cit. a p. 67.

*also has meaning for me*»[75]. Questo processo potrebbe portare alla paradossale creazione di comunità di senso, proprio in quelle situazioni in cui i vincoli socio-religiosi si trovino al punto di definitiva rottura; potrebbero formarsi insomma gruppi che si raccolgono attorno a quelli che Léger chiama «*bunker-values*», impermeabilizzati quanto più possibile alla comunicazione con l'esterno. Se Doni sa di andare incontro ad un martirio sociale, sa anche che Elena, e chi come lei è animato dagli stessi principi, troverà nel suo gesto conferma e testimonianza del proprio credere.

Un altro aspetto dell'esigenza di autenticazione dall'esterno è la necessità di istituire una connessione di tipo ereditario, che si qualifichi per autorevolezza, per porre le basi per un percorso futuro, formando quello che è l'asse portante di qualsiasi identità di stampo religioso. A questo proposito va detto che i due romanzi di Fontana, sebbene descrivano figure capaci di costruire sistemi di vita morali e connessioni diacroniche, esprimono una sfiducia generalizzata nella possibilità di trasmettere valori alle generazioni future. Doni teme che il già precario rapporto con la figlia si traduca in una rottura completa in seguito al proprio gesto; Colnaghi, protagonista di *Morte di un uomo felice*, esprimerà il timore che la generazione degli anni Ottanta si ritrovi priva di padri.

Il *Testamento* a cui accennavo sopra verrà modificato, e poi cancellato, dal magistrato poco prima della fine del romanzo. Infatti, il capitolo 34 si apre con il protagonista che, inginocchiato su una sedia nel proprio ufficio, osserva il *San Giuseppe* di la Tour; la contemplazione interrompe la riscrittura del file. Leggiamo, al posto del testo riportato nelle pagine iniziali, le riflessioni, divise in due punti, del magistrato sulle modalità d'azione possibili riguardo all'appello: il primo contiene le procedure d'azione tecnico-giuridiche per salvare Khaled; il secondo, costituito da due brevi righe, risponde alla scelta opposta: «Non agire. Vivere felice»[76].

Salvare Khaled per il magistrato equivale, dunque, a rinunciare alla propria felicità personale. Se consideriamo il significato attribuito da Doni al testo, incaricato di

[75] *Ibidem.*
[76] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 242.

trasmettere ai posteri i suoi ideali, capiamo che questo evento è tutt'altro che neutrale; il gesto si può considerare espressione dell'avvenuto passaggio da un credo formale ad uno reale. Il martirio mediatico e sociale, e non il formale *Testamento*, si farà carico di esprimere la fede nella Giustizia di Doni dopo la sua morte; in esso si può ritrovare una premessa di quanto avverrà nel secondo dei due romanzi, in cui il problema della fede e l'*imitatio christi* troveranno piena realizzazione.

L'«ateo Doni e [il] credente Colnaghi»[77] sono infatti legati da quella particolare idea di testimonianza che è il martirio[78]: la parola greca che indica il "testimone" è, infatti, notoriamente *martis*, dalla quale «I primi Padri della Chiesa [...] trassero il termine *martirium* per indicare la morte dei cristiani perseguitati che testimoniavano così della loro fede»[79]. Il sacrificio personale viene così contrapposto, nell'ultima frase del romanzo, al Palazzo di Giustizia[80] di Milano, paradigma di «una giustizia umana e dunque sempre insufficiente»[81]. Il romanzo assume, in tal modo, una struttura circolare: apre il testo infatti una descrizione in cui l'aspetto dell'edificio viene collegato alla sua natura morale; i chiodi che sostengono la struttura sono per Doni «qualcosa di morale […] e appena un monito: mai edificare sulla sabbia»[82].

## 2. **La fede minimale**

Il centro del romanzo è, come abbiamo visto, il percorso verso l'incarnazione della legge morale, che si riduce, in ultima istanza, alla scelta tra la salvezza dell'accusato e la sua condanna. Questa decisione a ben guardare si rivela essere contraria a tutte le regole non scritte, e si posiziona di conseguenza al limite della

---

[77] Ivi, p. 69.

[78] In *Il cavaliere e la morte* il racconto si chiude con la morte del protagonista, ucciso per essersi avvicinato alla verità; tuttavia, a differenza dei due romanzi presi qui in considerazione, il personaggio sciasciano non sceglie di sacrificarsi. Ritengo che una comparazione più approfondita tra questi testi offrirebbe un'interessante possibilità di studio. I romanzi infatti presentano numerosi punti di contatto, ma al contempo evidenziano profonde differenze nella percezione di alcune figure: ad esempio, come accennato, quella del giornalista.

[79] Cfr. G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 24.

[80] «Forse i chiodi nel Palazzo sarebbero rimasti per sempre. Lui no»: cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 245.

[81] Cfr. G. FONTANA, *Morte di un uomo felice*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 84.

[82] Ivi, p. 13.

legalità. A tal proposito si può affermare che la posizione di Doni sia autocratica; il caso descritto nel romanzo ha, infatti, molti punti di contatto con la lettura che dà Beck delle posizioni di Thoreau sulla schiavitù. Afferma il sociologo che:

> Giacché la schiavitù non poteva essere definita incostituzionale, Thoreau dovette contrapporla a una legge che si trovava al di sopra della "norma suprema del Paese", ossia il comandamento divino. Per chi osservava la voce interiore di questa "legge suprema" assoluta, valeva il seguente principio: "Colui che vive seguendo la legge suprema, si trova in un certo senso sopra la legge"[83].

La scelta del magistrato di porre termine al processo può infatti essere vista come la sua presa d'atto del primato della propria legge, superiore a quella dello Stato; la centralità di questo argomento è chiara fin dal titolo del romanzo. La natura del riferimento ideale in questione è, però – va sottolineato –, ben diversa da quella di Thoreau, il quale poteva far ricorso ad un sistema strutturato e condiviso di fede. Al contrario i sistemi odierni di fede, secondo Léger, si strutturano in costruzioni individuali di piccole narrazioni che ricorrono alla scorta di simboli (formatasi attraverso i secoli) delle grandi religioni tradizionali; da queste costruzioni i simboli vengono sottratti e re-impastati in nuovi modi[84]. L'immagine della fiamma, i quadri a tema religioso, i personaggi di fede civile, e alcune frasi bibliche presenti nel testo non vanno, dunque, interpretate come il riferimento ai sistemi che le hanno prodotte, ma come un oggetto nuovo.

Un esempio di questo "saccheggio" si ritrova nel denso accumulo d'immagini del capitolo 33, che descrive il confronto tra la costituitasi comunità di fede a cui partecipano il magistrato e la giornalista, e il Palazzo di Giustizia. Doni indica a Vicenzi un'iscrizione latina sul muro del palazzo, *fiat iustitia ne pereat mundus*, allo scopo di rivelarle che quella leggibile non è che il risultato della modifica del motto

---

[83] Ivi, pp. 180-81.
[84] Cfr. D. HERVIEU-LÉGER, *In Search of certainties*, art. cit., p. 59.

originale: *fiat iustitia et pereat mundus*[85]. L'opposizione tra le due frasi è nettissima, e rimanda a due diversi piani, uno sincronico e uno diacronico. La seconda versione della frase viene ripresa da Kant e rappresenta lo stato di diritto da lui vagheggiato. Questa massima rappresenterebbe per il filosofo il primato della ragione giuridica «come obbligo dello Stato di non disconoscere o sacrificare il diritto di alcuno per parzialità o per sentimento di pietà»[86]; si afferma, così, un principio assoluto. All'interno del romanzo la frase simboleggia la legge morale che Doni sceglie di seguire a discapito delle conseguenze. La versione modificata della stessa pone invece il principio in simbiosi con il mondo; insieme le due frasi rappresentano il conflitto interiore del magistrato. Prevarrà, come abbiamo detto, la versione originale. Il lettore viene messo nella condizione di scorgere in questa dialettica la riconquista di un oggetto del pensiero andato perduto e che va ad aggiungersi agli altri nell'ideale genealogia simbolica del magistrato.

### 3. *Morte di un uomo felice*

*Morte di un uomo felice* è un romanzo doppio. Il protagonista è Giacomo Colnaghi, uscito dalla cornice cui era stato relegato nello studio di Roberto Doni. La trasformazione da icona a personaggio avviene come diretta conseguenza del percorso di formazione che ha affrontato Doni, uno dei punti d'arrivo del quale è il riconoscimento della non eccezionalità della figura dell'eroe, che esce da una dimensione paradigmatica per venire ricondotto ad una dimensione, per così dire, umana.

In tutti e due i romanzi la non straordinarietà del gesto morale è sottolineata dall'attenzione dedicata alla descrizione del quotidiano e della città, Milano, in cui vive lo stesso autore. Seguendo la stessa logica, al personaggio di Giacomo si aggiunge quello del padre Ernesto.

[85] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 238.
[86] Cfr. G. SOLARI, *La formazione storica e filosofica dello stato moderno*, Napoli, Guida, 2001, p. 84.

La motivazione narrativa che permette a Fontana di costruire questa sofisticata matriosca è l'uccisione di Ernesto, avvenuta quando Giacomo era ancora in fasce; il figlio tenta di ricostruire la figura del padre partigiano dalla somma dei racconti della madre e di quelli dei compagni di lotta. Tuttavia le narrazioni risultano insufficienti, in quanto viziate dall'intento dei narratori di rendere Ernesto un eroe. Nelle parole della madre «*le cose*»[87] avvenute sono state «*ridotte ad altro*»[88] e raccontate via via «*in maniera sempre più risicata, con il solo scopo di ridurl[e] ad una morale*»[89]. Giacomo tenta di cucire insieme i due racconti facendo ricorso, quando necessario, all'invenzione «*per ottenere un'immagine meno sfocata, il più coerente possibile con il volto in bianco e nero che lo fissava da una cornice, sulla credenza*»[90].

Le parti del romanzo dedicate ad Ernesto – segnalate tipograficamente dall'utilizzo del corsivo – presentano però un artificio interessante: a parlare non è infatti Giacomo, ma lo stesso Ernesto. Dal punto di vista linguistico il gioco mimetico è evidente: la voce narrante, quando racconta Giacomo, non ricorre a dialettalismi, se non in alcuni casi[91] per sottolineare momenti di esasperazione; quella seconda, in corsivo, fa uso di alcuni accorgimenti – quali l'articolo determinativo prima dei nomi propri[92] – con il risultato di segnare una differenza tra l'italiano corretto del figlio, istruito magistrato milanese, e quello marcato dal dialettalismo del padre. A riprova di questo appunto stilistico si nota che, all'interno del romanzo, i dialettalismi sono generalmente riservati alla voce di altri personaggi[93].

La prova negativa di questa lettura si può, poi, trovare in uno dei capitoli conclusivi[94]: mentre il magistrato parla con un uomo conosciuto in un bar, l'articolo

[87] Cfr. G. FONTANA, *Morte di un uomo felice*, op. cit., p. 36.
[88] *Ibidem.*
[89] *Ibidem.*
[90] Ivi, p. 37.
[91] Ivi, pp. 154, 211, 234, 240.
[92] Ivi, p. 40.
[93] Ivi, pp. 45, 68; a p. 143, Colnaghi, immaginando la voce della moglie, le fa dire: «Ehi, il Riva ti ha rapito»; utilizza dunque l'articolo determinativo come tratto distintivo tra la voce della donna e quella del protagonista che la immagina parlare. Caso forse più difficile è quello di un personaggio secondario a p. 141: infatti l'ultimo paragrafo inizia con «Il Riva»; si nota però che, anche in questo caso, la parola passa appunto a Riva: il testo dedica infatti dello spazio al racconto che quest'ultimo fa della propria vita.
[94] Ivi, p. 254.

determinativo compare davanti al nome proprio: «il Ferri». Il passaggio avviene nel momento in cui la voce narrante assume il punto di vista di quest'ultimo; il ritorno a quello del magistrato è, invece, seguito dalla scomparsa dell'accorgimento. Il gioco viene svelato nell'ultima parte[95] dedicata al padre, in cui si afferma che quella riportata è una delle versioni che sono state raccontate al figlio. Se questo è dunque un romanzo dentro il romanzo, e non il racconto diretto di uno dei personaggi, possiamo affermare che a guidare Fontana in questa direzione sia stata l'esigenza di far incarnare loro quella fede il cui raggiungimento chiude il romanzo precedente. Identica la fede[96] nella Giustizia per i tre personaggi di Fontana; ed identico sarà il loro destino di martirio.

## 4. **Giacomo Colnaghi**

Giacomo è un magistrato alle prese con l'indagine sull'omicidio Vissani, esponente dell'ala destra di Democrazia Cristiana, rivendicato da una cellula scissionista delle Brigate Rosse. Giacomo si definisce cattolico[97]; tuttavia, sotto l'esplicita adesione a questo sistema di fede, si nasconde un Dio personale: il magistrato afferma che il suo cattolicesimo ha «una piega luterana»[98] in quanto il rapporto con il divino avviene tra l'uomo e «un Dio altissimo e imperscrutabile»[99]. Nell'evidente contrasto tra le due definizioni si possono individuare le tracce di quel sincretismo che sta alla base delle formazioni individuali di fede. Andando ad indagare più da vicino quale sia il concetto di spiritualità posseduto dal magistrato, introduco quello di *theological minimalism*. Secondo la sociologia le fedi implicite

---

[95] Ivi, p. 241.
[96] Ivi, p. 64: «sentiva che ogni sua azione apparteneva al regno dei giusti».
[97] Ivi, p. 18.
[98] Ivi, p. 161; cfr. anche p. 35: la dimensione della preghiera è disegnata come la costruzione di un rapporto diretto e personale con il divino. L'idea che la preghiera lo porti ad essere «un uomo solo di fronte al proprio Dio» risulta dunque essere molto significativa. L'aggettivo «proprio» esclude il divino dalla sua assolutezza e lo declina in senso personalistico.
[99] *Ibidem*; anche in questo caso l'articolo indeterminativo pone il divino in una posizione piuttosto particolare: non si dice Dio, altissimo ed imperscrutabile. L'articolo permette di leggere la frase in un senso completamente diverso: l'affermazione diventa valida per uno qualsiasi dei possibili "Dio".

sono caratterizzate dalla riduzione della riflessione dottrinale ad un minimum emotivo e personalistico; il problema della trascendenza, ad esempio, si traduce nel rapporto emozionale tra l'individuo e la divinità[100].

Nel testo il legame tra emotività e religione è esplicito: il desiderio del magistrato di poter contribuire alla creazione di un «ordine giusto»[101] nasce infatti da un'esigenza che dipende non «da un astratto dovere ma da un bisogno fisico, che gli veniva dalle viscere, un po' come innamorarsi […] solo così era felice»[102]. A questo passo si può aggiungere anche il seguente: Colnaghi «ammirava la gravità dei sacramenti, il modo in cui lo restituivano a un ordine più semplice e giusto: credi e sarai salvo, la fede minimale della sua stirpe»[103]. Il primo dato è, ovviamente, l'utilizzo diretto della locuzione «fede minimale», a cui si aggiunge quel «credi e sarai salvo», che null'altro è se non la riduzione estrema del sistema della fede. Proseguendo nella cernita, altra emergenza testuale è contenuta in uno dei dialoghi tra Giacomo e la moglie del defunto esponente della Dc: «[Colnaghi] pensò che la giustizia doveva compiersi innanzitutto a un livello intimo»[104]. Qui la funzione del divino viene descritta come cura del dolore intimo, dunque come eminentemente emotiva. Dal confronto tra Colnaghi e Doni il discrimine fondamentale risulta l'autocoscienza della fede; l'esplicitazione diretta del sottotesto di fede, in *Per legge superiore* rimasto allo stato di non detto, non porta comunque il personaggio alla consapevolezza del possesso di un cattolicesimo spurio.

A proposito del minimalismo teologico, è interessante notare che in *Morte di un uomo felice* esiste uno spazio dedicato al confronto diretto con la teologia. In un flasback si descrive l'incontro tra Colnaghi e una professoressa di teologia, Maria Chiara Borghi, invitata da un amico del protagonista a tenere una conferenza. Conclusosi l'intervento sul tema della concezione del bene nel cristianesimo e sul

[100] Cfr. D. HERVIEU-LÉGER, *In Search of certainties*, art. cit., p. 64.
[101] Ivi, p. 208.
[102] *Ibidem.*
[103] Ivi, p. 43.
[104] Cfr. G. FONTANA, *Morte di un uomo felice,* op. cit., p. 164.

rapporto tra giustizia divina e umana[105], Colnaghi accompagna la donna in albergo. Durante il tragitto i due hanno occasione di confrontarsi. Alle domande sulla natura della giustizia poste dalla Borghi il magistrato sa rispondere soltanto con affermazioni formulari («date a Cesare quel che è di Cesare») nonostante, come osserva la professoressa, occupi una posizione di cardine tra giustizia umana e divina.

Si ha la sensazione che Fontana metta in gioco un meccanismo che abbiamo già visto in atto in *Per legge superiore*: un personaggio più "sapiente" esprime attraverso il dialogo posizioni differenti da quelle del protagonista, posizioni che quest'ultimo adotterà in un momento successivo. Tra pagina 124 e pagina 125 la donna oppone alla visione "cesariana" della giustizia di Colnaghi il concetto del "porgere l'altra guancia", destinato a diventare il principio guida delle azioni del magistrato[106]. Nel passo il dato centrale è il riduzionismo teorico messo in pratica dalla Borghi, la quale dovrebbe essere in possesso di strumenti teorici tutt'altro che minimali. Quando infatti, per rispondere ad una domanda di Colnaghi, sarebbe costretta ad entrare nel merito di una difficile questione esegetica, la donna si limita ad affermare l'esistenza di posizioni divergenti, a cui fa seguito l'esposizione della sua personale teoria. Lo scontro teorico viene quindi eluso e disciolto nell'affermazione della superiorità dell'amore: «Mai più vittime e carnefici. Nessun giudice implacabile. Lieto fine per chiunque»[107].

Se sorprende che una professionista della disciplina assuma una posizione di questo tipo, osservando dal punto di vista stilistico le sue affermazioni, notiamo in esse un'evidentissima formularità. Anche la posizione della teologa finisce per essere ridotta ad un minimum emotivo. Un ultimo passaggio (già citato in precedenza) vede Colnaghi affermare la radice emotiva della propria fede: il suo desiderio di verità, e di poter contribuire alla creazione di un «ordine giusto»[108], nasce infatti da un'esigenza che non è in grado di descrivere, ma che dipende non «da un astratto dovere ma da un

---

[105] Rubricato dal magistrato come «breve e complicato»: ivi, p. 121.
[106] Da questo stesso dialogo nasce quell'espressione, «eccezioni sì, errori mai», che accompagna il magistrato dalle prime pagine del libro.
[107] Ivi, p. 128.
[108] Ivi, p. 208.

bisogno fisico, che gli veniva dalle viscere, un po' come innamorarsi […] solo così era felice»[109].

5. **Gianni Meraviglia**

Mentre Colnaghi è a Saronno, una telefonata lo raggiunge per comunicargli la cattura del responsabile dell'omicidio Vissani, Gianni Meraviglia, individuato grazie ad una collaboratrice di giustizia. Conclusosi l'interrogatorio, il magistrato decide di rimanere assieme al prigioniero per porgli alcune domande personali[110]. Questo passo è centrale per il testo, in quanto nel dialogo sono a confronto le posizioni ideologiche del magistrato e quelle dei terroristi; questi ultimi sono gli interpreti di un versione, deviata secondo l'opinione del magistrato, di legge superiore.

Se *Per legge superiore* disegna un percorso elementare verso l'acquisizione di un ideale suggerito come corretto, in questo secondo testo assistiamo alla messa alla prova dello stesso: il terrorista, interrogato sulle motivazioni che lo hanno spinto all'omicidio, risponde utilizzando parole e concetti propri di quell'impianto teorico che finora abbiamo visto incarnato esclusivamente dai personaggi positivi di *Per legge superiore* e dai due Colnaghi: «Le parole senza fatti non contano nulla. Io mi sono assunto la responsabilità di quello in cui credo. Mi sono sacrificato per la causa. E non ho rimpianti. […] Questa per me è giustizia. Lei è un magistrato, no? Dovrebbe credere nella giustizia»[111]. Per il brigatista lo spirito di sacrificio, che ricordiamo individuato da Elena Vicenzi come caratteristica propria di chi lotta per la giustizia, ma soprattutto la necessità di incarnare con le azioni la propria fede sono elementi che rendono questo personaggio affine a quello di Colnaghi. Implicitamente tale somiglianza mette in una situazione problematica gli strumenti della fede; Colnaghi tuttavia non affronterà il problema da questa angolatura, ma proporrà la sua idea operativa, secondo lui in grado di superare il ciclo di vendette e di odio alla base

[109] *Ibidem.*
[110] Ivi, pp. 192-93.
[111] Ivi, p. 193.

dei gesti di Meraviglia. Questa idea, come abbiamo detto, è contenuta nell'espressione "Porgi l'altra guancia", strumento operativo in cui il magistrato vedrà l'unica strada possibile per il superamento del circolo di vendette.

Prima di proseguire, è d'obbligo evidenziare che la frase guida del magistrato è ovviamente una vulgata del passo evangelico «A chi ti percuote sulla guancia, porgi anche l'altra»[112]; a mio parere, si può dunque inserire nel novero dei vari segnali di riduzionismo teorico. La centralità della frase è comprovata dai numerosi richiami presenti nel testo: nel decimo capitolo il magistrato scrive alcuni appunti in cui si interroga sulle motivazioni dei terroristi, e in cui esplicitamente afferma la comprensibilità delle premesse dei loro «ideali distorti»[113]. Colnaghi infatti, nonostante la chiara contrarietà dei colleghi, vorrebbe poter capire le radici degli ideali che spingono i brigatisti fino all'omicidio, con l'idea che questo sia il solo modo per porre fine alla stagione delle stragi. Tali appunti si concludono, ed è questo ad essere significativo, con una domanda che il protagonista rivolge a se stesso, su come sia possibile porgere l'altra guancia in un caso del genere[114].

Se dunque il problema della possibilità di mettere in atto questa metodologia è il problema morale presente nel romanzo[115], l'incontro con Meraviglia è il luogo di condensazione di questo principio, che dopo questo momento troverà definitiva affermazione. All'indomani dell'arresto, il magistrato respingerà l'offerta di una scorta personale fattagli dal suo superiore: la fede deve essere incarnata. I percorsi del terrorista e del magistrato sono dunque identici, perfino biograficamente, come emerge dal colloquio tra i due, dall'infanzia all'oratorio in poi. L'unica differenza sarà determinata dalla scelta individuale.

L'idea dell'importanza della libertà individuale si ritrova in modo particolare in un punto della discussione[116]. Meraviglia afferma che i bersagli da loro scelti sono simboli del sistema che vorrebbero abbattere. Colnaghi lo nega fermamente. E non

---

[112] Cfr. *Vangelo secondo Luca*, 6:29.
[113] Cfr. G. FONTANA, *Morte di un uomo felice*, op. cit., p. 226.
[114] Ivi, p. 114.
[115] Ivi, p. 88.
[116] Ivi, p. 198.

potrebbe che essere così, in quanto in gioco vi è il meccanismo fondamentale dei due romanzi, di cui lo stesso personaggio-Colnaghi è frutto, ovvero la rottura dell'idea dell'eroico, dell'uomo come simbolo incorniciato.

Ultimo punto da considerare nell'analisi del passo è la questione della genealogia simbolica. Meraviglia, in risposta all'affermazione di Colnaghi, per il quale l'unica conseguenza degli omicidi è il dolore, argomenta prendendo ad esempio la resistenza partigiana. In gioco c'è il diritto di possesso di un capitale di simboli e infatti il magistrato, colto da un accesso d'ira, conclude la conversazione bruscamente, senza argomentare il punto; i due schieramenti sono talmente simili da possedere gli stessi padri ideali. Anche questo aspetto può essere connesso alle forme di religiosità contemporanea. Afferma infatti Léger che: «*If, in the contemporary context of fluidity of belief, the paths of religious identification follow unpredictable and continually amendable courses, they nevertheless still come across as the construction of an imaginary positioning system of individuals within a symbolic genealogy*»[117]. Di conseguenza, si può intendere la rinuncia all'argomentazione come assenza di strumenti teorici adatti, e come fondamentale per l'identità dell'individuo-Colnaghi.

Principale discrimine sarà però la libertà di scelta, attraverso la quale avverrà la ricomposizione del problema. Colnaghi si incontrerà infatti con Roberto Doni poche pagine dopo. Rispondendo a quel modello di dialogo che abbiamo visto in diverse occasioni, Doni interpreterà qui la parte del saggio; il magistrato di *Per legge superiore*, nella sua versione più giovane, afferma che la differenza tra Giacomo e il brigatista sta semplicemente nella scelta. Questo Doni più giovane sembra in realtà essere più maturo di quello incontrato nel romanzo precedente, ma conferma in pieno il senso del percorso morale da lui fatto. Lo spazio dedicato al terrorismo e in genere lo scambio di battute tra Colnaghi e Meraviglia è tacciabile di eccessiva semplificazione, come nota Clotilde Bertoni[118]: proprio in questo si ritrova il nucleo

---

[117] D. HERVIEU-LÉGER, *In Search of certainties*, art. cit., p. 68.

[118] C. BERTONI, *Vittime senza appello. Un nuovo romanzo sugli anni di piombo*, http://www.leparoleelecose.it/?p=15386 (ultima consultazione 26/02/2015).

più problematico di questo romanzo e di altri coevi. Non è vero infatti che Colnaghi è «incapace di indicargli vere alternative»[119], perché l'alternativa è quella di una fede minimale, contenuta nella decisione di non opporre violenza a violenza.

La morte di Giacomo Colnaghi che chiude il romanzo ha il senso di dare testimonianza della fede in quel principio di perdono e amore contenuto nella locuzione "porgi l'altra guancia". Se egli avesse accettato la scorta propostagli dal procuratore, avrebbe risposto con violenza alla violenza: certo, sarebbe probabilmente sopravvissuto, ma non sarebbe potuto diventare un martire[120].

Questa lettura della conclusione del romanzo ci permette di richiamare il problema della genealogia morale. Colnaghi infatti sogna che il corpo del padre[121] si unisce ad una schiera di altri martiri, il cui ruolo non è quello di monito alla cautela, ma anzi rappresenta un incitamento a proseguire fino al punto estremo. Compare inoltre nel romanzo, ricordata da Colnaghi, quella tradizione dell'eresia cristiana che vede in Giuda non un traditore, ma il martire supremo[122].

La presenza nel testo del tema della testimonianza, nella forma particolare dell'*imitatio christi*, aggiunge a quanto evidenziato un ulteriore elemento di rappresentatività del romanzo. La figura del testimone è infatti una tra le più diffuse nel panorama letterario contemporaneo, essendo presente trasversalmente dalla cosiddetta *non fiction novel* alla letteratura del precariato, fino a quelle particolari forme di scrittura impiegate, ad esempio, da Walter Siti. Nel caso specifico di *Morte di un uomo felice*, la testimonianza si ibrida con il tema del religioso e con la conseguente disposizione morale.

[119] *Ibidem.*
[120] Cfr. nota 20.
[121] Cfr. G. FONTANA, *Morte di un uomo felice*, op. cit., p. 208.
[122] Ivi, p. 253. In questa tradizione, narrata ad esempio ne *La gloria di Berto*, Giuda viene visto come il migliore tra gli apostoli, a cui, proprio in funzione di questa sua eccezionalità, è assegnato il compito di tradire Gesù, al fine di portare a compimento ciò che deve essere; Giuda dovrà quindi sostenere sulle proprie spalle infamia eterna.

## 6. **Il tema del padre**

Ultimo tassello per comprendere la paradigmaticità di questo dittico di romanzi è la presenza in esso di uno dei più diffusi[123] temi della narrativa contemporanea, e cioè quello del padre[124]. Le due opere aderiscono per molti aspetti alla casistica generale, possedendo tratti quali la presenza di un sottotesto spirituale e la contrapposizione tra la figura del padre e quella della madre. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, si può affermare che il padre incarni valori d'azione nei confronti del sociale, mentre la donna viene rappresentata come rinunciataria o viene esclusa dalla lotta[125].

Tuttavia la scrittura di Fontana presenta un tratto peculiare: in essa i padri si dimostrano incapaci di costruire un rapporto con i figli[126], mentre la situazione più comune è quella in cui essi sono impegnati nella costruzione di tali rapporti, saldandoli attraverso elementi morali ed etici. Questa caratteristica è da ritenersi espressione della visione dell'autore, che rileva una difficoltà per la sua generazione di intraprendere un legame con quelle precedenti: quella degli anni Ottanta è per Fontana la «generazione che molto spesso si è persa per strada tante occasioni per porre la questione del conflitto sociale»[127]. Inoltre, Fontana afferma che «c'è uno sfilacciamento nel rapporto tra padre e figlio che non è solo personale; riguarda

[123] Questo tema si accosta ad altri che negli ultimi anni sono stati oggetto dell'interesse delle maggiori case editrici del Paese, che si sono dedicate alla confezione di raccolte di racconti sul tema di volta in volta in voga – dalla cosiddetta generazione cannibale (*Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996), passando per il precariato (*Articolo I. Racconti sul lavoro*, Palermo, Sellerio, 2009) e per finire con il tema del padre (*Scena padre*, Torino, Einaudi, 2014).

[124] Ho analizzato questo tema nella mia tesi di laurea in Filologia Moderna dal titolo *La rappresentazione della figura del padre tra etica e letteratura. Una ricognizione*, che ho discusso in data 15/09/2014 presso l'Università degli Studi di Padova con i professori Emanuele Zinato e Attilio Motta.

[125] Vanno fatti alcuni esempi, di vario genere: *Il padre infedele* di Antonio Scurati ci presenta nelle prime pagine una donna a cui forse non piacciono più gli uomini, *Vergogna* di Coetzee racconta di una madre lontana e divorziata; *La pelle dell'Orso* di Righetto porta ancora un esempio di una madre assente, perché morta, che ha il suo ruolo relegato nella dimensione del sogno e del ricordo; *Pastorale Americana* di Roth, nel suo affresco della caduta dei valori, include il divorzio tra il protagonista e la moglie.

[126] Ciò avviene anche, ad esempio, in *Pastorale americana*. L'opera di Philip Roth comunque si distanzia da testi di più recente pubblicazione, essendo impegnata a descrivere il crollo del sistema di valori occidentale ed americano avvenuto a cavallo della Seconda guerra mondiale.

[127] Cfr. V. VALENTINI, Morte di un uomo felice. *Intervista a Giorgio Fontana*, http://quattrocentoquattro.com/2015/01/07/morte-di-un-uomo-felice-intervista-a-giorgio-fontana/ (ultima consultazione 26/02/2015).

piuttosto l'incapacità di trasmettere una fonte di volontà, di idealità»[128]. Queste dichiarazioni non possono non essere connesse ad un dato biografico: Giorgio Fontana è infatti nato nel 1981, anno di morte di Giacomo Colnaghi.

In *Per legge superiore* il rapporto con la figlia è strutturato attorno all'assenza di comunicazione, mentre il rapporto con la moglie Claudia è strumentalizzato al fine di costruire un'opposizione tra la dimensione egoica, da lei incarnata, e la tensione ideale del marito. Figlia e moglie posseggono insomma un «canale privilegiato»[129] di comunicazione: si delinea così uno scontro maschile-femminile. Anche nel romanzo successivo, come vedremo, il nucleo familiare del protagonista avrà un ruolo secondario, anche se vi si supererà, nel generale miglioramento complessivo dello stile della scrittura, la costruzione per schemi.

Partecipe di questa dinamica è anche l'immagine della fiamma. Doni infatti è stato costretto a spostare *La Maddalena* di La Tour dalla camera da letto allo studio per volontà della moglie, che imputava alla tela la responsabilità dei suoi incubi. Fin troppo chiara è l'opposizione con il soggetto dell'altro quadro del romanzo, in cui San Giuseppe viene visitato in sogno da un angelo. Entrando nel dettaglio, si può affermare che la differenza tra i due è determinata dall'adesione ad un sistema di fede di cui i quadri sono simbolo.

Anche in questo caso, ad essere chiamata in causa è la religiosità contemporanea che, secondo Beck, ha la funzione strumentale di offrire un esempio di responsabilità sociale agli individui e costituisce un ideale «per la costruzione di una distinzione tra modello egoico e modello individualistico»[130]. Se per il magistrato il sistema morale è una narrazione sufficientemente forte da permettergli di rinunciare alla sicurezza della sfera privata, così non è per la moglie. Nel dialogo,

---

[128] *Ibidem*.
[129] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 27.
[130] Cfr. U. BECK, *Il Dio personale*, op. cit., p. 155; a scanso di equivoci terminologici, sarà utile ricordare che il modello individualistico si distingue da quello egoico in quanto il primo dei due ha come meta esclusivamente il benessere personale. Il modello individualistico non ha necessariamente questo obiettivo: si intende infatti con società per individui quel modello sociale in cui il crollo dei grandi sistemi di senso (religioni istituzionali e fedi laiche) ha lasciato al singolo il compito di costruire il proprio modello di identità.

l'argomentazione di Claudia è volta a spostare il peso della responsabilità dall'individuo-Doni al sistema: «che importa quello che credi tu?»[131], chiede, ed aggiunge che il dovere da lui percepito non riguarda la salvezza degli innocenti, bensì il corretto svolgimento del suo ruolo istituzionale. Doni pare intenzionato a seguire i consigli della moglie ed anzi, a discussione finita, ricorda di doversi recare a un convegno a Roma a cui deve assistere per motivi di carriera. Tuttavia il magistrato, entrato nello studio per controllare l'orario del volo, si trova di fronte il quadro di La Tour, al cui cospetto ricorderà il proprio dovere morale[132].

Il secondo romanzo complica la rappresentazione del padre, collegandola alla questione della genealogia simbolica. Egidio infatti non è semplicemente padre biologico di Giacomo, ma ne è anche padre morale. Tuttavia proprio all'idealità della paternità di Egidio si contrappone la paternità di Giacomo: il protagonista del romanzo esprime infatti in più punti la consapevolezza di non poter «essere un padre all'altezza di Ernesto Colnaghi»[133] e non mancano momenti di disaffezione nei confronti in particolare di uno dei due figli.

Di conseguenza, il personaggio di Giacomo si distanzia da molti dei modelli presenti in letteratura per i quali, in generale, è valida l'equazione che trasforma i figli in depositari del futuro, da cui consegue una forte volontà di cura degli stessi. In questo caso invece prevale il desiderio di distacco, ed in generale il sentimento di impotenza. Non possiamo nemmeno dire che la moglie del protagonista sia in quella posizione di fuga che abbiamo ritrovato nel romanzo precedente: la volontà insomma è tutta del magistrato, che sceglie di lasciare la casa di famiglia per trasferirsi in un appartamento dall'aspetto «monacale»[134]; si può forse intravedere in questo distacco la scelta di mettere sopra ad ogni cosa il proprio dovere morale.

La disillusione verso il futuro va dunque rapportata alla scelta di sacrificarsi, e al desiderio espresso dal magistrato di partecipare alla creazione di un mondo più giusto. Non si può tuttavia non tener conto di alcune affermazioni dell'autore in

[131] Cfr. G. FONTANA, *Per legge superiore*, op. cit., p. 191.
[132] «La fiamma sempre accesa e sempre fragile»: ivi, p. 193.
[133] *Ibidem.*
[134] Ivi, p. 34.

proposito: Fontana ha affermato infatti che l'approfondimento del rapporto tra Giacomo e i figli «esulava da quello che era il *suo* progetto»[135].

*Marco Zonch*

---

[135] Cfr. V. VALENTINI, Morte di un uomo felice. *Intervista a Giorgio Fontana*, http://quattrocentoquattro.com/2015/01/07/morte-di-un-uomo-felice-intervista-a-giorgio-fontana/ (ultima consultazione 26/02/2015). Corsivo mio.

## *Il Cristo di Antonio Moresco*

Nella poliedrica produzione di Antonio Moresco ci sono due romanzi che spiccano per vastità e che lo stesso autore ha definito «l'opera principale della mia vita di scrittore»[136] : si tratta degli *Esordi* e di *Canti del caos*. Essi, entrambi tripartiti, costituiscono parte di una trilogia la cui terza opera, uscita il 10 marzo 2015 per Mondadori, si intitola *Gli increati*.

Tra i vari elementi dei due romanzi, è sicuramente interessante soffermarsi sulla natura dei numerosi personaggi che vi appaiono, e in particolar modo delle due figure chiave della narrazione: il Matto e il Gatto[137].

La miriade di personaggi che popola i libri di Moresco è composta principalmente da una serie di figure prive di nome proprio, che si caratterizzano per delle peculiarità fisiche, per il loro lavoro o per la funzione che svolgono nel libro («il donatore di seme», «il sacerdote», «la ragazza con l'assorbente», «il traslocatore» ecc.). Fanno eccezione solo alcuni personaggi di rilievo in uno o in entrambi i libri, che si presentano con un nome o un soprannome preciso o la cui onomastica rimanda a delle figure mitologiche o bibliche: il Matto, il Gatto, la Musa, Lazlo, l'ispettore Lanza e Dio.

Anche questi ultimi sono accumunati agli altri personaggi da alcune caratteristiche: sono privi di psicologia e di sentimenti; il loro comportamento non sembra mai determinato da scelte volontarie, ma piuttosto da un inevitabile destino; sono senza passato e senza memoria; non entrano nell'opera seguendo motivazioni logiche, ma semplicemente appaiono; sono antropomorfi, ma caratterizzati solo da alcuni elementi fisici e mai descritti completamente ed inoltre il loro corpo spesso si

---

[136] Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, I ed. Milano, Feltrinelli, 1998; II ed. Milano, Mondadori, 2011 (da cui si cita), p. 654.

[137] L'articolo è un estratto della tesi di laurea intitolata *La Bibbia nell'opera di Antonio Moresco* e discussa a Ca' Foscari nell'a. acc. 2012/2013, con relatore il prof. Alessandro Cinquegrani.

può deformare in modo completamente innaturale. Riprendendo la classica distinzione di Debenedetti fra «personaggio-uomo» e «personaggio-particella»[138], sicuramente quelli moreschiani si avvicinano di più al secondo tipo anche se, laddove per il personaggio «particella» o «funzione» si è parlato anche di «insignificanza»[139], i personaggi di Moresco sono invece caricati di grandi significati, figure che casomai nascondono il loro significato, ma non ne sono prive. Non appartengono al tipo del «personaggio-uomo», ma non sono neanche pure funzioni narrative.

Alla definizione di «personaggio funzione» per i protagonisti di *Canti del caos* si è opposto anche Donnarumma in un articolo apparso su «the italianist»[140] qualche anno fa, sostenendo che:

> Moresco rifiuta certo la riduzione dell'individuo a funzione narrativa (come accade, per esempio, in Calvino), ma è al di qua del romanzo che si è imposto a partire dagli anni Novanta, e che restituisce alla complessità della raffigurazione psicologica e morale un ruolo preminente. Quelli dei *Canti* non sono infatti né caratteri né personaggi nel senso del *novel* […] piuttosto, abbiamo di fronte figure, come mostra la stessa onomastica generica (il Gatto, il Matto, la Meringa, l'account, il donatore di seme) o improbabile (Sax, Igor, Lazlo, Leonarda); grumi di temi e ossessioni senza volti e tratti definiti[141].

Essi sono effettivamente meglio definibili con il termine «figure», alcune delle quali interpretabili come figure bibliche: negli *Esordi* e nei *Canti del caos* alcune rimandando a Cristo, all'Anticristo, al Demonio, alla Vergine, a Dio ecc.

In questa sede si analizzeranno i personaggi fondamentali del Matto e del Gatto, che sono presenti dall'inizio degli *Esordi* alla fine dei *Canti del caos* e il cui rapporto è l'elemento cardine di tutta la storia. Nella prima parte degli *Esordi* il Matto è un seminarista e il Gatto il prefetto maggiore del seminario; nella parte centrale del libro, la figura del Gatto esce di scena mentre il Matto vive la vita di un guerrigliero

---

[138] Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Milano, il Saggiatore, 1970, p. 25.
[139] *Ibidem*.
[140] Cfr. R. DONNARUMMA, *La guerra del racconto:* Canti del Caos *di Antonio Moresco*, in «the italianist», 2010, pp. 119-50.
[141] Ivi, p. 144.

e, infine, nella terza ed ultima parte si ritrovano entrambi, il primo diventato scrittore e il secondo editore. Questi sono i ruoli che manterranno anche nei *Canti del caos.*

La nostra convinzione è che, dall'inizio alla fine dell'opera, il Matto sia figura di Cristo e il Gatto dell'Anticristo[142] e del Demonio: i due personaggi, infatti, possono richiamare biblicamente, iconograficamente o letterariamente le figure di Cristo, dell'Anticristo e del Diavolo, grazie alle analogie fra alcuni episodi di cui sono protagonisti e altrettanti episodi biblici, e soprattutto in relazione al particolare rapporto di amicizia e antagonismo che si sviluppa fra i due nel corso di entrambi i romanzi.

Come emerge gradualmente nel corso della narrazione, essi simboleggiano lo scontro fra una mentalità cinica e mercantile, rappresentata dal Gatto/Diavolo, e una mentalità ingenua ed idealistica, rappresentata ovviamente dal Matto/Cristo. Il terreno dello scontro è il possesso di un libro di cui il Matto è l'autore e il Gatto l'editore, e che a sua volta è simbolo del mondo; come si vedrà, infatti, i ragionamenti di Moresco, soprattutto nei *Canti del caos*, si muovono su due piani continuamente sovrapposti eppure distinguibili: da una parte ci si trova di fronte ad una riflessione sulla letteratura e sullo scontro che esiste fra le logiche di mercato – difese dal Gatto/editore −, che spingono verso il romanzo commerciale, e la volontà di uno scrittore – il Matto − di creare un capolavoro letterario; dall'altra, la riflessione si sposta dalla letteratura al mondo, devastato, secondo l'autore, dalla mentalità mercantile di cui il Gatto è rappresentante, mentre il Matto rappresenta quei valori umani che, almeno apparentemente, risultano sconfitti. Quindi, per quanto Moresco faccia ampio uso di rimandi biblici nella costruzione dei personaggi del Matto e del Gatto, questi non vanno intesi come figure bibliche in senso stretto, ma come allegorie atte a rappresentare le opinioni dell'autore circa il «Bene» e il «Male», sia sul piano del letterario sia su quello della società contemporanea in genere.

La prima parte degli *Esordi* è intitolata *Scena del silenzio.* L'ambientazione è in un seminario durante gli esercizi spirituali che prevedono, appunto, il silenzio; il

---

[142] Il termine Anticristo, tradizionalmente, ha molte accezioni: in questa sede verrà sempre usato nel senso di 'oppositore di Cristo', portatore di valori contrari.

Matto[143], voce narrante, è un seminarista che decide di restare muto oltre il termine degli esercizi perché «io invece mi trovavo a mio agio in quel silenzio»[144]. Esso infatti gli permette di sentire tutto ciò che lo circonda con una profondità che non sarebbe possibile se lo interrompesse parlando, e di abbandonarsi ad uno stato riflessivo-contemplativo totale. Il personaggio sceglie, quindi, di osservare in silenzio, il che non sarebbe una spia della sua natura cristica, se non ci fosse un importante precedente letterario che mostra un Cristo silenzioso: il *Grande inquisitore* di Dostoevskij[145], uno fra gli autori dichiaratamente più amati da Moresco. Nel breve racconto contenuto nei *Fratelli Karamazov* ci si trova di fronte ad un Cristo che ritorna sulla terra nella Siviglia del sedicesimo secolo «proprio all'epoca terribile dell'Inquisizione, quando, in gloria di Dio, nel paese ardevano roghi»[146] e viene fatto arrestare e condannare al rogo dal Grande Inquisitore per essere andato a disturbare l'opera di sottomissione che la Chiesa stava compiendo. Durante il colloquio in cella con l'Inquisitore, mentre questo condanna Cristo per aver voluto gli uomini liberi e spiega perché la Chiesa ha dovuto farli diventare schiavi, Cristo resta in assoluto silenzio fino alla fine quando, dopo che gli ha annunciato la sua condanna a morte, l'Inquisitore:

> per un momento aspetta che il prigioniero gli risponda. È grave per lui quel silenzioso. Egli ha veduto che il Prigioniero, tutto quel tempo, ha ascoltato guardandolo negli occhi con penetrante dolcezza. Invece il vecchio vorrebbe che dicesse qualcosa d'amaro, di terribile. Ma egli ad un tratto in silenzio s'avvicina al vecchio e, adagio adagio, lo bacia sulle sue labbra senza sangue, di novant'anni. Ecco tutta la sua risposta[147].

Quanto la figura del Matto possa avvicinarsi a quella del Cristo dostoevskiano si chiarisce ulteriormente nel suo rapporto con il Gatto, uno dei due prefetti maggiori del seminario nella prima parte degli *Esordi*. Questo rapporto, infatti, si caratterizza

---

[143] Negli *Esordi* il personaggio è in realtà anonimo, il nome Matto viene usato solo nei *Canti del caos*: non essendoci tuttavia dubbi sul fatto che si tratti della stessa figura, lo userò dall'inizio per chiarezza.
[144] Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, Milano, Mondadori, 2011, op. cit., p. 9.
[145] Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov* [1879], trad. di G. Donnini, Firenze, Vallecchi Editore, 1974, da cui si cita.
[146] Ivi, p. 242.
[147] Ivi, p. 254.

da subito come difficile e ambiguo, contraddistinto da un antagonismo che non trova una motivazione logica, proprio perché è l'antagonismo che caratterizza il rapporto Cristo/Anticristo. In un serie di episodi emerge infatti da parte del Gatto un atteggiamento di prepotenza e sfida nei confronti del Matto, che sembra incapace di reagire. Ad esempio, mentre il Gatto conversa con un gruppo di seminaristi, notando che il Matto si avvicina per ascoltare:

> si spostava di un paio di centimetri, costringendomi a fare un piccolo passo per sentire, o addirittura si limitava a tirare indietro leggermente la testa per avere conferma che stavo cercando di ascoltare. Mi pareva che la sua faccia ossuta sorridesse, quando mi sorprendeva a compiere un corrispondente, impercettibile moto avanti con la testa[148].

Il Gatto non vuole che il Matto senta quello che sta dicendo, ma con il suo comportamento lo attira verso l'ascolto e gode nel vederlo fallire nell'intento. È una sfida o forse qualcosa di più: una tentazione.

La violenza psicologica che il Gatto esercita nei confronti del Matto si manifesta più esplicitamente un giorno in cui quest'ultimo, che come si è detto alla fine degli *Esordi* e nei *Canti del caos* sarà uno scrittore, è spinto da un'indomabile forza interiore a scrivere qualcosa su un foglio. Subito è preso anche dall'istinto di nascondere il foglio al Gatto, ma questi entra senza essere sentito dal protagonista che, appena si gira, lo vede alle sue spalle e: «i suoi occhi erano fissi sul foglio. Sorrideva»[149]. Da quel momento inizia una lunga lotta fra i due per il possesso di quel foglio, che il Gatto sembra a volte ignorare, altre volte desiderare profondamente, fino a quando un giorno, mentre il Matto sta rileggendo quello che ha scritto: «il Gatto mi aveva messo una mano sulla spalla. "Ma se non vuoi…" disse con aria rispettosa. La sua mano aveva però già preso il foglio, tra due dita, muovendosi in modo tale da far apparire che questo gli fosse stato, al contrario, consegnato»[150].

---

148 Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, op. cit., p. 20.
149 Ivi, p. 30.
150 Ivi, p. 48.

Il foglio, come si vedrà in seguito, altro non è se non l'anticipazione, la premessa del libro di cui, nell'ultima parte degli *Esordi* e nei *Canti del caos*, il Matto sarà l'autore e il Gatto l'editore. Premessa a quanto si leggerà in seguito, cioè la lotta per il possesso del libro, è anche il fatto che il foglio viene di fatto rubato dal Gatto, ma il furto è spacciato per una volontaria consegna; alla fine del libro e nel successivo, infatti, il Gatto non userà mai la violenza per appropriarsi del lavoro dell'antagonista, ma lo spingerà a seguire i suoi comandi attraverso una serie di tentazioni e di imbrogli: il modo di operare che nella religione giudaico-cristiana viene attribuito al Demonio fin dall'episodio del giardino dell'Eden.

Per il momento, si noti che il Matto non reagisce, è completamente inerme di fronte alla violenza esercitata dall'antagonista: il suo è il comportamento dell'«idiota» dostoevskiano, figura cristica incapace di concepire il male e disadattata rispetto alla propria epoca.

Significativi in relazione alle nature dei due personaggi sono poi altri due fatti legati al furto del foglio. Il primo è il modo in cui il Gatto definisce il Matto, nel libro ancora anonimo, dopo la presumibile lettura del foglio: «tu sei matto»[151]. La definizione è importante non solo perché diventerà il nome del personaggio, ma soprattutto per la simbologia del nome stesso: il matto è in effetti simile all'idiota nell'incapacità di relazionarsi agli altri e di vivere in società. In secondo luogo, sempre in rapporto alla lettura del foglio del Matto, il Gatto «stava incontenibilmente ridendo nel brusio da poco incominciato. Aveva gettato indietro la testa, i suoi occhi lacrimavano»[152]. La risata del Gatto prosegue per giorni interi: è irreale, prolungata, potente, e soprattutto trascina l'orripilato Matto a mimare «una piccola risata di consenso»[153]. Il riso, che qui appare per la prima volta, sarà sia negli *Esordi* sia nei *Canti del caos* una delle caratteristiche fondamentali del personaggio del Gatto, ripetendosi spesso anche a sottolineare determinati passaggi della narrazione e costituendo uno degli elementi che permettono di vedere nel Gatto una figura

---

[151] Ivi, p. 50.
[152] Ivi, p. 51.
[153] Ivi, p. 54.

demoniaca. La risata e il ghigno sono infatti gesti spesso ricondotti alla figura del Demonio, che gode nell'assistere alla rovina del mondo. In questo caso, se il Gatto è il Diavolo e il Matto è Cristo, la terribile e ironica risata del primo di fronte al foglio rubato al secondo, e poi tutte le altre, potrebbero rappresentare il sarcasmo del Demonio di fronte al progetto di resurrezione e di salvezza di Cristo, oltre alla sua esultanza nel momento in cui sembra sul punto di trionfare. Inoltre, è una risata tentatrice perché induce il Matto a simularne una di consenso; allontana lo scrittore dalle intenzioni serie, dalla sua profonda vocazione letteraria, e tenta di condurlo nell'ilarità stupida e superficiale.

Per quanto riguarda la *Scena del silenzio,* il Gatto tornerà a ridere proprio alla fine di questa, e significativamente nel momento in cui viene ordinato sacerdote. In effetti è proprio il giorno dell'ordinazione che la figura del Gatto si presenta per la prima volta in tutto il proprio orrore.

A servire la sua prima Messa è, per sua stessa richiesta, proprio il Matto, e da quella posizione privilegiata può osservare da vicino il comportamento apparentemente assurdo del novello sacerdote. Durante la vestizione il Gatto oscilla su se stesso e, mentre entrano in Chiesa, «il corpo del Gatto aveva cominciato a tremare con violenza, i disegni della pianeta si sfuocavano continuamente»[154]; ben presto l'incredulo Matto realizza che il tremito del Gatto non è provocato da altro se non «dal terribile sforzo di contenere dentro di sé l'antica, incontenibile risata»[155]. Il Gatto è un sacerdote che fatica a trattenere una risata durante la sua prima Messa, probabilmente perché trova estremamente ironico che proprio il Demonio sia ordinato sacerdote.

La *Scena del silenzio* si chiude con la partenza del Gatto per un altro istituto e con il sì pronunciato dal Matto alla chiamata vocazionale ma, prima di proseguire nell'analisi delle due figure negli *Esordi*, è opportuno soffermarsi su un episodio che appare privo di un nesso con il resto del racconto, ma che si rivela un fondamentale indizio della natura cristica del Matto.

---

[154] Ivi, p. 238.
[155] Ivi, p. 240.

Prima dell’ordinazione sacerdotale del Gatto, infatti, il Matto si assenta dal seminario per subire un piccolo intervento, una circoncisione. Nel libro l’operazione non viene motivata ma, secondo l’interpretazione qui proposta, essa è leggibile come una spia del fatto che il personaggio del Matto è associabile alla figura di Cristo, perché «quando furono compiuti gli otto giorni prescritti per la circoncisione, gli fu messo nome Gesù»[156]. Nella *Scena del silenzio* in un altro episodio il Matto viene sovrapposto a Cristo mediante il dettaglio della circoncisione: mentre i seminaristi si trovano alla Messa del Venerdì Santo, e precisamente durante il canto della *Passio*, il Matto ha una sorta di visione mistica e gli appaiono davanti agli occhi le immagini della passione di Cristo. Interessante è la conclusione di questa visione, mentre sta morendo in croce Cristo:

Girò la testa di lato, la tenne un po’ appoggiata sulla spalla. L’uomo gli stava inaspettatamente legando un laccio emostatico appena sopra la piega del braccio di legno della croce. Vide che gli stava immergendo l’ago di una siringa in una vena. Un istante dopo sentì la testa che gli piombava sul petto, non capiva se stava morendo o si stava soltanto addormentando per l’anestesia. Fece ancora in tempo a distinguere il gesto di un centurione che gli stava tirando con due dita la pelle del prepuzio, per scegliere il punto esatto in cui far cadere di schianto la daga[157].

Quindi, Cristo nella visione del Matto viene circonciso, esattamente come lui.

L’associazione fra le due figure che si stanno analizzando e quelle di Cristo e dell’Anticristo/Demonio, per quanto si renda più evidente e si approfondisca nel corso di *Canti del caos*, si può considerare completa già nella terza ed ultima parte degli *Esordi*, intitolata *Scena della festa*, grazie ad altri elementi ed episodi qui presenti.

Come scritto in apertura, da questo punto in avanti il Matto e il Gatto si presentano sotto le nuove e definitive vesti rispettivamente di scrittore – mai pubblicato – ed editore di successo. All’inizio della *Scena della festa* si trova il Matto

[156] Cfr. LC 2,43.
[157] Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, op. cit., p. 201.

che, dopo il periodo in seminario, ha vissuto, com'è narrato nella parte centrale del libro, una vita da attivista politico, ed è poi diventato uno scrittore che non riesce a farsi pubblicare. Vive solo in un piccolo monolocale di una Milano onirica in cui gli unici segnali che rimandano alla città lombarda sono le modelle che circolano per le strade e il paesaggio. In questo contesto viene contattato, mediante un «messo»[158], da un importante editore, che ignora essere il Gatto, che vuole pubblicare il suo manoscritto. Non viene data spiegazione sul come questo editore sia entrato in possesso del manoscritto, semplicemente perché si tratta del foglio che il Gatto aveva sottratto in seminario e mai più restituito al Matto. Dapprima l'atteggiamento dell'editore risulta assurdo per lo scrittore e anche per il lettore, che ignorano di chi si tratti: mediante il «messo» ordina, infatti, al Matto di chiamarlo in casa editrice, ma ogni volta non si fa trovare, lasciando che sia la segretaria a dare spiegazioni all'ignaro antagonista. Sapendo che si tratta del Gatto, però, si può riconoscere in questo atteggiamento la già vista sfida, o tentazione, verso il Matto: la tortura, apparentemente immotivata, di spingerlo verso la pubblicazione e nello stesso tempo la negazione della stessa.

Durante la lunga rincorsa dell'enigmatico editore, il «messo» continua a garantire allo sbalordito scrittore che l'editore non si muove mai dalla casa editrice e che «"non gli va mai bene niente. Fuma una sigaretta dopo l'altra, lo si sente zoppicare attraverso gli uffici, i corridoi…" "Perché zoppicare?" "Ma perché è zoppo!"»[159]. Il Gatto è zoppo; più avanti nella narrazione parlerà del suo piede deforme, rivelandone la natura non umana: «si espande dentro lo scarponcino, sento i suoi ossicini sbocciare, esorbitare, ci vanno dentro come se niente fosse i nervi, le vene…li fanno crescere sempre di più, li fanno germogliare, ne devo tirare via pezzetti non del tutto staccati....»[160].

Lo zoppicare determinato dalla presenza di un piede deforme è riconducibile all'immagine iconografica del Demonio con mezzo corpo da caprone, o in generale di

[158] Ivi, p. 539.
[159] Ivi, p. 549.
[160] Ivi, p. 593.

qualche altro animale, probabilmente derivata dall'associazione di Satana alla Bestia che si ritrova in vari punti della Bibbia e in particolar modo nell'Apocalisse: «la bestia che sale dall'abisso farà guerra contro di loro, li vincerà e li ucciderà»[161]; «la bestia che io vidi era simile a una pantera, con le zampe come quelle di un orso e la bocca come quella di un leone»[162].

Tornando agli *Esordi*, estenuato dalla battaglia psicologica a cui l'editore lo sta sottoponendo, il Matto esige che il manoscritto, definito dalla segretaria del Gatto una cosa che «non si riesce mai a farla stare dentro se stessa, a farla stare ferma…»[163] (anticipazione di quanto si svelerà in seguito, e cioè che il libro del Matto è il mondo), gli venga restituito. L'editore, messo alle strette, è costretto a farsi vedere dallo scrittore, che si trova in casa editrice, e:

> Fece ancora qualche passo in avanti. Scorgevo appena il luccicare del suo scarponcino che si staccava dal pavimento, che avanzava. "C'era bisogno di creare tutto questo caos?". Si fermò gettando indietro la testa, strinse gli occhi fin quasi a saldarli mentre si portava la sigaretta alle labbra, sorrideva. "Ma tu sei il Gatto!"[164].

Questo incontro, che ricongiunge dopo un lungo stacco narrativo i due personaggi in analisi, è un momento focale della storia perché comincia la contesa del libro/mondo, uno dei temi centrali di *Canti del caos*, e iniziano ad aumentare i tratti dei due personaggi che li legano alle figure bibliche, soprattutto in relazione al loro rapporto, che si configura sempre più come difficile e ambiguo.

Immediatamente dopo l'incontro, viene fornito un altro dettaglio sulla figura del Gatto: «vedevo le sue lenti brillare, abbacinare»[165]. Il Gatto porta gli occhiali, che si associavano nel passato alla figura demoniaca in quanto simbolo della correzione

---

[161] Cfr. *Ap* 11, 7 (ed. di riferimento: *La sacra Bibbia*, Città del Vaticano, Conferenza Episcopale Italiana e Unione Editori e Librai Cattolici Italiani, 2008).
[162] Ivi, 13, 2.
[163] Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, op. cit., p. 574.
[164] Ivi, p. 579.
[165] Ivi, p. 581.

della natura, un'intromissione nell'opera di Dio e quindi opera del Demonio e strumento di distorsione del *visus*[166]. Basti pensare al quadro *Sant'Antonio abate tentato dal diavolo* di Rutilio Manetti, nel quale si trova appunto un diavolo che indossa un paio di occhiali, immagine usata da Sciascia in *Todo Modo* per la costruzione del demoniaco personaggio di Don Gaetano, il quale, oltre ad essere un diavolo con gli occhiali, è, come il Gatto all'inizio degli *Esordi*, un sacerdote.

Quello che però è importante sottolineare nella terza ed ultima parte degli *Esordi* è il rapporto editore/scrittore che qui inizia a costruirsi e che si svilupperà nei *Canti del caos* in relazione al libro del Matto. Il Gatto infatti si manifesta subito come un editore fuori dal comune: dopo aver contattato per primo lo scrittore, non vuole che il libro venga pubblicato. Arriva anche alla proposta più estrema che si possa fare ad uno scrittore: «Potresti dare tutto alle fiamme, in quel tuo monolocale. Ammucchiare tutti i fogli in mezzo alla stanza, oppure dietro al secchiaio. Potresti cercare con cura l'angolino di carta migliore col fiammifero dalla capocchia incendiata»[167].

Distruggere il libro significa evitare che si diffonda fra il pubblico. Se è una volontà assurda da parte di un editore, è invece plausibile associando il Gatto al Demonio e il Matto a Cristo: è infatti il ruolo del Diavolo rubare e distruggere la parola di Cristo; si pensi alla parabola del seminatore: «Il significato della parabola è questo: il seme è la parola di Dio. I semi caduti lungo la strada sono coloro che l'hanno ascoltata, ma poi viene il diavolo e porta via la Parola dal loro cuore, perché non avvenga che, credendo, siano salvati»[168].

Nei libri di Moresco però non è solo la parola del Matto/Cristo che il Gatto vuole distruggere: il libro di cui si sta parlando è il mondo, e da tale punto della narrazione iniziano a moltiplicarsi gli indizi di ciò. Infatti, mentre in seguito vengono messe sempre più in rilievo la vastità e la novità del manoscritto del Matto che il Gatto non vuole pubblicare, quest'ultimo, sempre tentando di distoglierlo dalla sua

---

[166] Cfr. STAZZONE, *Un diavolo con gli occhiali in «Todo modo» di Leonardo Sciascia*, in *L'Anticristo*, a cura di A. Cinquegrani, Padova, il Poligrafo casa editrice, 2012, pp. 229-40: cit. a p. 236.
[167] Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, op. cit., p. 622.
[168] Cfr. LC 8, 11-13.

idea, dice: «Non montarti la testa. Non c'è più nessuno spazio per tutto questo, non c'è più futuro. D'ora in poi solo combinazioni, rivisitazioni, manipolazioni, impulsi depotenziati, echi d'echi. Il mondo è in svendita! Liquidazione totale! Non l'hai ancora capito?»[169]. Una frase che inizia parlando dell'editoria si conclude parlando del mondo messo in vendita dalla logica editoriale e mercantile di cui il Gatto è rappresentante, mentre il Matto, con la sua ingenuità artistica e il suo idealismo, è lo sconfitto e l'illuso.

La sfida, però, non è conclusa: il Matto sta ancora resistendo alle tentazioni del Gatto che, dopo aver rinunciato a convincerlo a distruggere la sua opera, tenta di spingerlo verso qualcos'altro, dopo averlo condotto sopra ad una torre:

"Vieni" sentii che il Gatto stava ancora dicendo "sporgi un po' più la testa nell'aria, porta pure avanti le spalle, tutto il corpo ti viene dietro da solo, e intanto mentre vedi oltrepassi, ti oltrepassi…". Sentivo il suo braccio sulle mie spalle, che sfrenava. "Vieni, vieni…andiamo a cercare qualcos'altro. Non fa per noi tutto questo! Andiamo alla ventura, come due ragazzi che vanno ad una festa, eleganti, un po' sprezzanti, gettiamoci a capofitto nell'increato…Fa un ultimo passo in avanti, va più avanti, come hai sempre fatto, da solo. Facci vedere come si riaprono i mondi. Facci strada…". Mi girai a guardarlo con gli occhi sbarrati. "Ma cosa fai? Stai cercando di scaraventarmi giù con le tue stesse mani!"[170].

L'immagine richiama alla mente l'episodio biblico delle tentazioni di Cristo:

Il diavolo lo condusse in alto, gli mostrò in un istante tutti i regni della terra e gli disse: "Ti darò tutto questo potere e la loro gloria, perché a me è stata data e io la do a chi voglio. Perciò, se ti prostrerai in adorazione dinanzi a me, tutto sarà tuo. Gesù gli rispose: "Sta scritto: Il signore, Dio tuo, adorerai: a lui solo renderai culto."
Lo condusse a Gerusalemme, lo pose sul punto più alto del tempio e gli disse: "Se tu sei Figlio di Dio, gettati giù di qui; sta scritto infatti: "Ai suoi angeli darà ordini a tuo riguardo affinché essi ti custodiscano"[171].

Moresco sembrerebbe aver sintetizzato le due tentazioni in una sola immagine: il Gatto, portando il Matto in cima alla torre, lo tenta a rinunciare alla sua impresa, al

[169] Cfr. A. MORESCO, *Gli esordi*, op. cit., p. 644.
[170] Ivi, p. 646.
[171] Cfr. LC 4, 5-10.

suo libro, al tentativo di salvare il mondo, per cercare qualcos'altro assieme a lui (il successo e la ricchezza che derivano dal romanzo commerciale), e nello stesso tempo lo provoca a buttarsi giù, perché così potrà far vedere chi è e aprire nuovi mondi.

Lo scontro fra il Matto e il Gatto per il possesso del libro, che è lo scontro fra Cristo e il Diavolo per il possesso del mondo, si dispiega compiutamente nei *Canti del caos*, che infatti si aprono con il Gatto che si presenta, prendendo direttamente la parola, come un noto editore e, rivolgendosi direttamente al lettore, annuncia: «Lettore irredento, se tu sei uno di quelli che aspettano ancora il capolavoro, ho qui per te uno scrittore altrettanto idiota che si è messo in testa di scrivere un capolavoro»[172].

Lo scrittore è ovviamente il Matto, che nei *Canti del caos* sta iniziando a scrivere un nuovo libro, e che viene definito dal suo editore «idiota», come il principe Miskin di Dostoevskij[173]: l'uomo ingenuamente buono che sogna la felicità di tutti gli uomini e che si può leggere come figura cristica. Nei *Canti del caos* il sogno dell'«idiota» è quello di scrivere un capolavoro letterario, fatto a cui si oppone il suo cinico e materialista editore, che invece lo vuole condurre verso la stesura di un romanzo commerciale perché «Nessuno vuole più libri vasti, assoluti, lunghi viaggi, non fanno mercato, storcono tutti quanti la bocca, solo ricalco letterario, strafalcioni, aforismi, da leggere con il telecomando in una mano, la cuffia del walkman sulle orecchie»[174].

Lo scopo che il Gatto si propone nei *Canti del caos* non è più quindi quello di convincere il Matto alla distruzione del lavoro, ma quello, più subdolo, di trasformarlo in un prodotto commerciale e, quindi, di rubarlo all'autore. In questo senso il Gatto appare qui più come figura dell'Anticristo, cioè portatore di valori contrari a quelli di Cristo, che come Demonio distruttore, anche se entrambe le figure restano sempre compresenti nel personaggio.

---

[172] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, I ed. Milano, Feltrinelli, 2001; II ed. Milano, Rizzoli, 2003; III ed. Milano, Mondadori, 2009, da cui si cita: cit. a p. 9.
[173] Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, 1869, trad. di G. Faccioli, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 1993, edizione da cui si cita.
[174] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 9.

Inoltre, il fatto che il libro che si contendono il Matto e il Gatto sia il mondo emerge chiaramente nei *Canti del caos*, grazie alla sempre maggior compenetrazione dei due livelli diegetici in cui si divide la narrazione, ovvero:

1. il livello in cui agiscono il Matto e il Gatto, che costituisce la prosecuzione degli *Esordi* ed è quello a cui ci si riferirà usando il termine «mondo»;
2. il livello in cui agiscono i personaggi appartenenti al libro che sta scrivendo il Matto, a cui ci si riferirà usando il termine «libro».

I due livelli si sovrappongono continuamente per tutta l'opera, fino a giungere ad una sovrapposizione totale che non ne permette più la distinzione: i personaggi del primo livello narrativo entrano nel secondo e viceversa. Ciò che il Gatto/Anticristo vuole portare via al Matto/Cristo e trasformare da capolavoro a mediocre prodotto di vendita non è solo un libro, ma è il mondo: proprio grazie allo spostamento dei personaggi fra un piano narrativo e l'altro, il Gatto, in qualità di editore, riuscirà a far entrare il Matto nel piano del libro, coinvolgendolo nella storia del rapimento della sua segretaria, che inizia nel piano del mondo e si sposta subito nel piano del libro.

La segretaria scomparsa si chiama Meringa ed è la stessa presente negli *Esordi*, come si capisce dalla sua descrizione fisica. Nel precedente romanzo aveva una relazione con il Gatto; invece nei *Canti del caos* è lo stesso Gatto a creare una storia d'amore fra lei e il Matto perché

> "Io non sapevo come dirtelo, me ne stavo zitto, allibito, credevo non ti importasse nulla di quello che sta succedendo, mentre te ne andavi per la tua strada, non sapevo come fermarti, richiamarti. Ma non ti sei ancora accorto che qui dentro manca ancora qualcosa?" "Non capisco… che cosa?" "Manca la storia d'amore!"[175].

«Qui dentro» significa dentro il romanzo che il Matto sta scrivendo, ma lo scrittore e la segretaria sono ovviamente personaggi appartenenti al piano del mondo: il Gatto, quindi, non solo inserisce di propria iniziativa una storia d'amore nel romanzo del

---

[175] Ivi, p. 68.

Matto, ma porta lo stesso a diventarne protagonista, spostandolo quindi nel piano del libro.

Un messaggio dei rapitori giunto in casa editrice svela dove si trova la Meringa: «abbiamo appena ceduto l'ostaggio (narcotizzato) a un'organizzazione che opera nel porno estremo. Non sappiamo neanche noi dove sia a questo punto. In qualche scantinato abbagliato dove scorre il sangue[176]». Spetta proprio al Matto, in qualità di – involontario − amante della Meringa, sia nel libro che nel mondo, compiere la missione di salvare la donna dal set del film porno, facendo, e nello stesso tempo scrivendo, un viaggio che sarà, come dice il Gatto, «Una discesa agli inferi, come scrivono quei coglioncelli là, sui giornali, in questi anni, un giorno sì e un giorno no, come se fosse una cosetta da niente…ma una discesa agli inferi mentre stavamo già discendendo agli inferi. E io ho una certa dimestichezza con questo tipo di discesa[177]».

Il Gatto/Diavolo tradizionalmente si trova collocato negli inferi, al di sotto del mondo terreno, perché: «Dio infatti non risparmiò gli angeli che avevano peccato, ma li precipitò in abissi tenebrosi, tenendoli prigionieri»[178]. Il viaggio che sta compiendo il Matto viene definito «una discesa agli inferi» perché quello che il Demonio, nelle vesti del Gatto, vuole è trasformare il libro, ovvero il mondo, in un inferno, per poi appropriarsene.

Non appena il Matto torna in casa editrice dopo aver salvato la Meringa, in seguito ad un viaggio fra pornografia, sparatorie, sangue, lanciafiamme, creature mitologiche moderne e macchine lanciate a tutta velocità verso l'orizzonte, il Gatto, infatti, ormai compiaciuto del perfetto romanzo commerciale che si trova di fronte, proclama:

"ormai ho preso io le redini di questo cazzo di libro. Ti ho gettato letteralmente nei suoi ingranaggi. Intanto ne prendevo in mano le fila. Ci sei cascato. Sei stato messo da parte, ti ho fregato". Gettò indietro ancora di

[176] Ivi, p. 162.
[177] Ivi, p. 343.
[178] Cfr. Pt 2,4.

più le spalle. La sua testa si era squarciata di colpo, si vedeva nella fornace della sua bocca, il rosso del suo palato e della sua lingua mentre sghignazzava e tremava. Mi girai con tutta la poltroncina, verso il Matto che stava con la bocca allargata, sbambolata[179].

Per la prima volta il Gatto manifesta esplicitamente le proprie intenzioni; il furto è reso chiaramente dal repentino cambio del punto di vista: fino alla fine della *Prima parte* dei *Canti del caos*, il lettore vede il Gatto dall'esterno perché la voce narrante è quella del Matto; da questo punto in avanti, invece, è il Gatto la voce narrante per buona parte del libro.

In questa fase della narrazione il libro e il mondo coincidono; quindi, l'editore ha fatto diventare il libro un orrido prodotto commerciale e l'ha rubato al suo autore, così come il Demonio ha ugualmente fatto diventare il mondo un orrido prodotto commerciale: «c'era ancora troppa innocenza qui dentro! Fuori tutta la sbobba, il dolore! Solo alterità e poesia! Ormai è fatta! Me lo sono conquistato sul campo! Ti ho buttato fuori! Il tuo tempo è finito! È cominciato il mio!»[180].

Infatti, la *Seconda parte* di *Canti del caos* si apre con l'invocazione del Gatto alla Musa (personaggio del libro), nella quale emerge pienamente la sua natura demoniaca: «Tutta la mia persona trema in questi spazi strappati per azzardo, per sogno, venuta da un altro mondo, da tutt'altro mondo. Io salgo dalle zone negate, allontanate. Io sono la voce che non ha mai parlato»[181]. Il riferimento è probabilmente da associarsi al già citato mito biblico della cacciata agli inferi degli angeli ribelli dal Paradiso[182], per cui il mondo da cui proviene il Gatto è l'Inferno, tradizionalmente collocato in una dimensione più bassa di quella terrena. Invece, il suo definirsi «la voce che non ha mai parlato» si può leggere sia, nel testo, come mutamento di ruolo del personaggio all'interno dell'opera, sia, in senso più ampio, seguendo l'associazione libro/mondo, come rivendicazione del Diavolo della possibilità di far

---

[179] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 402.
[180] Ivi, p. 403.
[181] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 408.
[182] Cfr. PT 2,4.

sentire la propria voce nel mondo, cosa che gli era impossibile finché il mondo non ha iniziato ad entrare nella sua sfera d'influenza.

Come nuovo narratore il Gatto può poi tentare di sbarazzarsi definitivamente dell'antagonista, ormai diventato un personaggio del libro, semplicemente scrivendo che «sarà con la sua Meringa, andranno in giro tenendosi per mano, per le strade, di notte, come due bambini»[183]. Messo fuori gioco il Matto/Cristo, il Gatto/Demonio è diventato il padrone assoluto del libro e del mondo; a ciò si collega l'altra storia che compone i *Canti del caos* ed è concentrata nella *Seconda parte*: la storia di Dio che decide di vendere il mondo.

Il personaggio di Dio era in realtà già apparso nella *Prima parte* di *Canti del caos* sotto le spoglie di un anonimo cliente di un'agenzia pubblicitaria da lui contattata per organizzare la vendita di «una cosa enorme! Uno sballo! Una cosa come non se ne sono mai viste»[184]. Che l'oggetto di vendita sia il pianeta e il venditore sia Dio viene però svelato nella *Seconda parte* del libro, quando il mondo è diventato possesso del Gatto/Demonio che infatti, alla scoperta di chi vuole vendere il pianeta, reagisce così:

> "e lo vengo a sapere così" dissi ridendo con le lacrime agli occhi, "da un pubblicitario! E me lo fa sapere così! Proprio a me! […] Mi ha dato retta, alla fine. Ho solo segato il ramo su cui stavo seduto. Perché ci sono anch'io, nel pacchetto vendita, assieme a tutto il resto della baracca, che cosa crede! Ha trovato finalmente il modo di sbarazzarsi di me[185].

Vendere il pianeta, ormai devastato dal Gatto, significa anche questo: liberarsi del Diavolo, oltreché di un pianeta senza speranze.

Ci si trova quindi in un contesto apocalittico: la vendita del pianeta è la fine dello stesso, giunta dopo l'ultima lotta fra Cristo e l'Anticristo (il Matto e il Gatto).

---

[183] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 409.
[184] Ivi, p. 278.
[185] Ivi, pp. 417-18.

La doppia figura del Gatto si può quindi leggere come quella dell'Anticristo, nel rapporto con il Matto, e del Diavolo nel confronto finale con Dio, che egli definisce

> Il mio vecchio Dio, finalmente, che credevo perduto per sempre, che forse avevo soltanto immaginato, evocato, che mi stavo chiedendo da sempre se non l'avevo per caso soltanto inventato, per dare qualche forma alla mia proiezione vivente, al mio sogno. Adesso siamo finalmente avvinghiati, io e lui, ma chi è che avvinghia l'altro, chi imprime al suo mutante dei nostri corpi avvinghiati i movimenti orbitali più decisivi e più forti?[186].

Questa dovrebbe essere la fine della storia; è l'Apocalisse, l'ultimo confronto fra Dio e il Diavolo: «quando i mille anni saranno compiuti, Satana verrà liberato dal suo carcere e uscirà per sedurre le nazioni che stanno ai quattro angoli della terra, Gog e Magog, e radunarle per la guerra: il loro numero è come la sabbia del mare»[187].

Il Demonio, nell'opera di Moresco, grazie alla forza dell'economia, ha in effetti radunato un grande esercito; tutto il mondo, ormai completamente monetizzato, è in mano sua, ed è quindi convinto di aver «messo fuori gioco quel povero Matto con la sua piccola, disperata, totalitaria finzione»[188] e che anche Dio abbia dovuto capitolare di fronte alla sua forza. Dunque, dall'inizio degli *Esordi* fino alla *Seconda parte* di *Canti del caos* viene rappresentata allegoricamente la degenerazione che l'autore percepisce nella società contemporanea, soprattutto in relazione al sistema economico, simboleggiata dal trionfo del demoniaco personaggio del Gatto, che sta provocando inesorabilmente la distruzione del pianeta, simboleggiata invece dalla decisione di Dio di venderlo.

Già alla fine della *Seconda parte*, però, fa la sua ricomparsa il Matto, tornato da un lungo viaggio assieme alla Meringa, silenzioso come lo si era incontrato all'inizio degli *Esordi* e ricoperto di ferite come il Cristo dopo la crocifissione. Ci si trova poco prima dell'annuncio con cui Dio metterà in vendita il mondo e il Gatto,

---

[186] Ivi, p. 726.
[187] Cfr. *Ap* 20, 7-8.
[188] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 726.

che pensava di aver eliminato l'avversario definitivamente, lo redarguisce: «"e poi mi arrivi così, fuori tempo" disse ancora il Gatto, ravvivando la brace della sigaretta, "tutto ricoperto di ferite, di piaghe"»[189].

La *Seconda parte* si chiude con l'annuncio di Dio che «il vostro tempo è finito, è cominciato il mio»[190]. Infatti, la *Terza parte* di *Canti del caos* è ambientata nel tempo di Dio, in cui non esistono più spazio né tempo, il che viene reso da Moresco con l'abbandono sempre maggiore delle regole sintattiche; si tratta di una svolta narrativa di straordinario impatto, che rende più ardua sia la lettura sia l'interpretazione, perché «è probabilmente più sorprendente e spiazzante il passaggio che avviene all'interno dello stesso romanzo dalla *Seconda* alla *Terza parte* di quanto non lo fosse il salto da *Gli esordi* a *Canti del caos*»[191].

Il Gatto e il Matto sono ancora presenti e preminenti nella narrazione; anzi, è proprio nella *Terza parte* che molto altro viene rivelato sulla loro natura biblica. Innanzitutto, nel capitolo introduttivo intitolato «Inizio»[192], perché quello che si trova dopo l'Apocalisse è un nuovo inizio, c'è la dichiarazione esplicita da parte del Gatto, voce narrante, del suo essere il Diavolo: «Io, qui, adesso, solo, abbandonato, rinnegato, risorto. Anche voi soli, con me. Con… come lo chiamate? Ah, sì cazzo: il demonio!»[193].

Successivamente la narrazione viene condotta da altri personaggi; il Gatto torna a prendere la parola verso la fine del libro nel suo «canto», ma prima di questo si trova il «Canto del Matto»[194], nel quale Moresco svela, per la prima volta manifestamente all'interno dell'opera, il legame che esiste fra *Gli esordi* e i *Canti del caos:* il Matto dei *Canti* è proprio lo stesso anonimo protagonista degli *Esordi*, nonché l'autore di entrambi i libri. Ora che per la prima volta prende direttamente la parola in un «canto», può rivelare la propria identità: «il mio nome è Antonio

---

[189] Ivi, p. 814.
[190] Ivi, p. 833.
[191] Cfr. F. TEANI, *Lettera a qualcuno*, in *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco*, a cura di C. Benedetti, Milano, Effigie edizioni, 2013, pp. 188-97: cit. a p. 188.
[192] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 837.
[193] Ivi, p. 840.
[194] Ivi, p. 937.

Moresco, a questo punto, qui dentro»[195]; è lo scrittore che sta dietro a un'opera a cui sta lavorando da molti anni e che ormai non sperava più di vedere conclusa e può svelare che si è «inventato degli azzardi continui, dei sogni, per poter continuare a vivere. Anche se volevo solo crepare. Una parte di me è stata costretta a vivere in quest'epoca spaventosa, immobilizzata e creata»[196].

Moresco lo scrive chiaramente: sente di vivere in un'epoca spaventosa; perciò, ha inventato il sogno di un Dio che decide di mettere fine a tale orrore, attraverso la distruzione del mondo creato e il conseguente ingresso in un'altra dimensione. Il sogno è trasformato in una narrazione biblica, perché Moresco è il Matto, ma il Matto è anche figura di Cristo: Moresco ha azzardato una sovrapposizione fra se stesso e Cristo, fra la propria opera e quella del Redentore, perché vuole la resurrezione:

> Partendo, ripartendo da qui, da questo orrore bloccato e sempre ricominciato della vita e del mondo, da questa disperazione e da questa torsione, dall'interno di questa spaventosa nube genetica in espansione, che forse ci sta sognando chissà da quando, chissà da dove. Uscire da questo giro di specie e di morte, infilare la cruna[197].

Moresco è, però, l'autore; non è solo il Matto: lo rivela alla fine del suo unico «canto», in un lungo elenco introdotto da «io sono»[198] in cui comprende quasi tutti i personaggi. Moresco è, infatti, la mente che ha dato vita a tutti i personaggi, e in ciascuno di essi c'è qualcosa di lui; probabilmente l'altra figura in cui si divide l'autore è proprio quella del Gatto, dell'Anticristo, quindi della metà distruttiva.

Infatti, appena terminato il «Canto del Matto», è il Gatto a iniziare a «cantare». Innanzitutto, viene ricordato il suo ruolo nel libro: «io, proprio io, il distruttore, che sono sempre stato dall'altra parte, che ho devastato i canti»[199]. Egli è il distruttore, ma

---

[195] *Ibidem.*
[196] *Ibidem.*
[197] Ivi, p. 949.
[198] *Ibidem.*
[199] Ivi, p. 953.

anche l'altra parte del sé[200], in grado di restaurare e mantenere l'equilibrio fra la tendenza a costruire e la tentazione di distruggere.

C'è poi il racconto del periodo in cui i due personaggi si trovavano in seminario, importante soprattutto per il riferimento al foglio rubato: «Dopo aver posato gli occhi su quei fogli che quel povero Matto aveva scritto febbrilmente mentre io suonavo l'armonio nella chiesina, che scriverà. Tutto quello che scriverà era già là, se scriverà, se sarà»[201]. Il foglio scritto dal Matto altro non era se non i *Canti del caos* e *Gli esordi*: era già tutto scritto, e nello stesso tempo sarà tutto scritto, se si potrà scriverlo, perché, dopo l'annuncio di Dio, spazio e tempo non esistono più, tutto è ancora in potenza.

Il Gatto racconta poi di quando è stato preparato ad essere ordinato sacerdote e il suo incontro con il vescovo, che non è più il solito, «perché lo spazio e il tempo si sono immobilizzati, perché ogni cosa, anche il suo vescovo, si è separata violentemente da se stessa»[202]. Alla preoccupazione del Gatto, che si domanda se sarà comunque ordinato sacerdote, la risposta del vescovo è: «tu sei già sacerdote, lo sei sempre stato, lo sarai, lo sarai»[203]. Il riferimento al fatto che il Demonio sia sempre stato sacerdote potrebbe ricordare nuovamente il racconto del Grande Inquisitore nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Infatti, in riferimento al rifiuto di Cristo di prostrarsi di fronte al Diavolo per avere tutti i regni della Terra nell'episodio biblico delle tentazioni nel deserto e al potere temporale della Chiesa, il grande Inquisitore dice:

> forse tu vuoi udirlo dalle mie labbra, e allora ascoltami: Noi non siamo con Te, ma con lui, ecco il nostro segreto! Noi da tempo non siamo più con Te, ma con lui, già da otto secoli. Sono ormai otto secoli che noi prendemmo da lui ciò che Tu sdegnosamente avevi rifiutato, quell'ultimo dono che egli Ti offrì mostrandoti tutti i regni della Terra[204].

---

[200] Cfr. B. MIRISOLA, *Debenedetti e l'Ombra*, in *L'Anticristo*, a cura di A. Cinquegrani, op. cit., pp. 191-202: cit. a p. 194.
[201] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 954.
[202] Ivi, p. 956.
[203] *Ibidem.*
[204] Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov* [1879], trad. di G. Donnini, op. cit., p. 250.

Il Gatto racconta poi la storia del mondo dalle origini, ricordando il momento in cui, circa cinque milioni di anni fa, gli uomini si sono separati dalle scimmie, dando vita ad una nuova specie, e, ancora prima, quando il maschile e il femminile si sono separati nel giardino dell'Eden, in un sorprendente e inaspettato salto dalla scienza alla mitologia giudaico-cristiana, perché nei *Canti del caos* niente è escluso. Il giardino dell'Eden è il luogo della perfezione, dell'unione assoluta, prima della colpa che porta alla separazione dell'uomo da Dio; ma ancora prima anche maschile e femminile erano un'unica cosa, perché la donna è «osso delle mie ossa, carne della mia carne»[205]; quindi, è da un'unica materia che Dio divide il maschile e il femminile.

In quel giardino, com'è noto, c'era anche lui, il Demonio: «in quel paradiso terrestre del cazzo immobilizzato, anch'io separato violentemente da quell'altra unità che si era spaccata, inesaustivo, incombaciante anche con quella»[206]. Quell'altra unità che si era spaccata è l'uomo, sia nella separazione fra maschile e femminile, sia nella separazione dalla divinità, dalla perdita dell'immortalità. Allora, si domanda il Gatto, se la sua figura non combacia con quella dell'uomo: «chi ero, chi sarò, se non ero al mio posto anche là, non combaciavo neppure in quella drammatica unità separata che si pretendeva esaustiva»[207]. Ivi si trovano due tematiche: il desiderio del Diavolo, da sempre figura parziale, di negazione, di trovare una completezza e un proprio spazio; e l'immagine dell'uomo come un'unità separata, incompleta, che pretenderebbe di essere esaustiva.

A chi voglia congiungersi il Gatto, per trovare l'unità, viene svelato poche pagine dopo, quando appare un nuovo personaggio biblico, Gerusalemme 9, che ovviamente rappresenta Cristo, non solo per il riferimento geografico, ma anche perché vengono riferiti vari episodi della sua vita, come l'ingresso a Gerusalemme – «su un povero asinello del cazzo»[208] −, la sepoltura − «adesso l'hanno coricato dentro un sepolcro, avvolto in un lenzuolo. Due donne hanno appena unto il suo corpo che

---

[205] Cfr. *Gen* 2, 23.
[206] Cfr. A. MORESCO, *Canti del caos*, op. cit., p. 958.
[207] *Ibidem.*
[208] Ivi, p. 959.

sarà» − e infine la resurrezione: «questo è il regno dei morti dove […] passerà, se morirà, se risorgerà, se nascerà»[209]. La resurrezione è proprio il momento atteso dal Gatto, perché spera che allora potrà ricongiungersi a Cristo e trovare la sua unità e il suo ruolo:

io sarò l'ombra risorta di Gerusalemme 9 che si sta separando violentemente da se stessa, che risorgerà, se sarà. E allora io lo tenterò, lo educherò. Quando sarò, là con lui nel deserto sarò. Come prima che là, come al di là. L'ho trasportato sul pinnacolo del tempio, lo trasporterò, e poi gli ho detto dirò: "povero Gerusalemme 9, fratello, gettiamoci giù tutti e due assieme da qui, io e te, tenendoci per la mano che sarà, come due ragazzi che vanno ad una festa, eleganti, un po' sprezzanti, gettiamoci a capofitto nell'increato, entriamo nei regni dove si scompare e insieme si appare, si apparirà"[210].

Le parole che il Gatto rivolge a Gerusalemme 9 sono le stesse che aveva rivolto al Matto alla fine degli *Esordi*; si potrebbe anche supporre che si tratti della stessa scena raccontata in modo diverso: in ogni caso, è l'ultima e definitiva sovrapposizione fra la figura del Matto e quella di Cristo. Il Gatto vuole gettarsi con Gerusalemme 9 nell'increato per portare «a compimento questo destino che ci è stato dato, questo sogno, io e te, i due fratelli oltrepassati e increati […] io ti chiedo di gettarti con me, assieme a me, tenendo per mano me, come una cosa sola con me […] Ma se tu non sarà, se tu assieme a me non ti getterà, allora io chi tenterà, chi distruggerà, chi educherà, chi salverà?»[211].

L'Anticristo non può essere senza Cristo: sono le due metà di una stessa unità, in cui una rappresenta il Male e l'altra il Bene, una la distruzione e l'altra la costruzione. E il Gatto vorrebbe potersi riunire, poter rinascere e risorgere con il Matto, con Gerusalemme 9, per smettere di essere solo pura negazione, solo l'"anti", per poter essere qualcosa che ha significato in sé e non solo in rapporto con qualcos'altro. Ma Gerusalemme 9, cioè il Matto, cioè Moresco, rifiuta la tentazione del male che viene dal Gatto, sceglie di restare nella propria purezza, come riferisce il

[209] Ivi, p. 963.
[210] Ivi, p. 967.
[211] *Ibidem.*

Gatto al termine del suo lungo «canto»: «perché non vuoi gettarti nell'increato con me? Perché tu non tenta me, non educa me, non increa me? Perché tu non ti getta a capofitto con me, non increa me, non nasce me, non risorge me? Mio povero fratello increato, io ci speravo…»[212].

Nell'opera di Moresco il «bene» e il «male» restano distinti e non si ricongiungono: la volontà di vendita non si unisce a quella di scrivere un capolavoro letterario, la monetizzazione del mondo non si concilia con i valori ad essa opposti; la via di mezzo è, in questi libri, esclusa. Esiste, comunque, un equilibrio indispensabile: come, simbolicamente parlando, l'Anticristo non può essere senza Cristo, perché il «male» non può esistere senza il «bene», allo stesso modo il «bene» non può esistere senza il «male», perché si significano a vicenda. Infatti, la scena finale di *Canti del caos* presenta l'immagine di un uomo sepolto vivo che non sa chi è e, mentre parla del piede che gli fa male, dice «Come se fosse imprigionato dentro qualcosa come una scarpa di ferro. Che sia quello scarponcino? che io sia il Gatto? ma lo scarponcino non ce l'aveva quell'altro? come si chiamava? Non mi ricordo più, forse Matto. Ma non ero io il Matto?[213]».

Quindi, l'uomo sepolto vivo è il Matto, ossia Cristo, e il Gatto l'Anticristo: sono le due facce della stessa medaglia, e forse anche due lati della stessa persona; non diventano un'unità, ma il loro rapporto è imprescindibile.

In conclusione, il Matto in entrambi i libri rappresenta la figura cristica, ovvero l'uomo ingenuo e idealista, incapace di concepire il male e disadattato rispetto alla propria epoca. Sul piano letterario, rappresenta lo scrittore che non si piega alle logiche editoriali che ricercano il guadagno a discapito del valore artistico, e per questo viene respinto. Sul piano della critica moreschiana al mondo contemporaneo, rappresenta l'alternativa valoriale al sistema economico dominante, ovvero la possibilità di una società fondata su logiche differenti da quelle mercantili, non solo

[212] Ivi, p. 968.
[213] Ivi, p. 1067.

in ambito editoriale, ma anche in ogni altro ambito economico. Il Matto rappresenta anche, dichiaratamente[214], l'autore.

Il Gatto è invece un personaggio più complesso, perché in lui coincidono le figure del Diavolo e dell'Anticristo. Come figura del Diavolo, è il distruttore, colui che vuole portare il mondo, ovvero la creazione di Dio, alla degenerazione, che per Moresco è rappresentata dalla distruzione delle risorse umane e naturali del pianeta per degli interessi economici; come figura dell'Anticristo, invece, rappresenta l'oppositore, il contrario di Cristo (il Matto), ma anche l'altra parte dello stesso, la sua metà cattiva, senza la quale non potrebbe esistere. Sul piano letterario rappresenta, infatti, l'editore che difende valori opposti a quelli dello scrittore, ma che nello stesso tempo gli permette di essere pubblicato: è dunque un rapporto ambiguo, ma imprescindibile. Sul piano del mondo, invece, il Gatto è la rappresentazione del male senza il quale il bene (il Matto) non potrebbe essere, perché entrambi si significano per opposizione. Nei *Canti del caos* il conflitto – irrisolto – fra il Gatto e il Matto per il possesso del libro rappresenta l'ultimo scontro fra Cristo e l'Anticristo per il possesso del mondo, a sua volta allegoria dello scontro fra il bene e il male che Moresco vi percepisce.

*Anna Orso*

[214] Ivi, p. 937.

## *Omaggio a Günter Grass*

La memoria come ossessione, la biografia come ostacolo, la narrazione come ossessione e ostacolo contemporaneamente. John Updike diceva che Grass invece di scrivere romanzi inviava dispacci.

Grass, scomparso il 13 aprile 2015, si è affrontato ed evitato al cospetto della storia, ma mai per parlare solo di sé, mai per assolversi o assolvere. Forse anche per questa ininterrotta duplice barocca tensione di circoscrivere il tempo storico e quello della biografia, la mordacia caricaturale della sua scrittura ha incontrato alti e bassi. La sua vena si è affievolita un po' soprattutto dopo la confessione pubblica quando, liberandosi di un peso della giovinezza, ha intaccato il garbuglio biografico che aveva alimentato la sua opera. Nel 2006, in *Sbucciando la cipolla* Grass ha trovato il coraggio di pensare di far coincidere vita e memoria, confessando il suo giovanile volontario arruolamento fra le Waffen SS. Questo episodio, ingigantito nella sua dimensione di colpevolezza anche dallo stesso Grass, ma in buona misura da lui dissimulatamente accennato sin dai libri che hanno contato di più, cioè quelli della cosiddetta trilogia di Danzica – città dove era nato nel 1927 –, e anticipato in *Il passo del gambero* del 2002, è significativo della doppia cesura che anima tutta l'opera dello scrittore: il passato della storia non deve passare e quello autobiografico neanche. Ciò ha significato per Grass che il tentativo di composizione narrativa dei fatti esteriori e interiori è stato paradossalmente un modo per mantenere spezzata la storia.

Forse il titolo più esemplare fra quelli delle sue opere è *Il mio secolo. Cento racconti* (2000) dove appunto la dimensione personale biografica – il «mio» – si manifesta esplicitamente al cospetto della memoria storica – il «secolo» –, ma come se fra le due parole ci fosse una virgola, una cesura o semplicemente uno spazio, e proprio questo fosse la cosa più importante, la cosa da salvaguardare, testimoniare,

mostrare. A volte il rapporto della narrativa di Grass con la storia si inscrive in un'ossessiva esplorazione dei contesti e delle stratificazioni di cui diventa difficile definire i confini. Ad esempio, così Grass scrive in *Il tamburo di latta*: «Prenderò le mosse da molto prima di me: poiché nessuno dovrebbe descrivere la propria vita se non ha la pazienza, prima di datare la propria esistenza, di commemorare almeno metà dei suoi avi. A tutti voi che fuori della mia casa di cura dovete condurre un'esistenza confusa, a voi amici e visitatori settimanali che non sospettate nulla della mia riserva di carta, voglio presentare la nonna materna di Oskar».

Dopo la fine della guerra, l'adesione al Gruppo 47, più che una rottura stilistica con la tradizione, per Grass ha significato il tener viva anzitutto proprio la difficoltà, l'impossibilità di riconciliare lo iato fra passato e presente. Grass era stato molto critico con la cosiddetta politica dell'«ora zero», con la pretesa che in Germania si potesse ricominciare semplicemente da capo dopo il nazismo, la guerra e lo sterminio. Per lui è stato sempre meglio non fare *tabula rasa* e anzi rimettere il dito nella piaga. Cosa che è tornato a fare anche quando la politica tedesca ha voluto ricucire lo strappo delle due Germanie, ricongiungere l'Est all'Ovest. E cosa che più recentemente è tornato a fare con Israele, sostenendo che il vero pericolo per la pace in Medio Oriente è proprio lo stato ebraico. Ciò ha comportato che Grass fosse ufficialmente considerato persona non gradita dal governo di Tel Aviv.

Grass è stato anche scultore, artista visuale, grafico che voleva costruire forme, ma che ha finito soprattutto per plasmare e riplasmare la materia. Forse la scelta di far prevalere la scrittura sulle altre forme d'arte ha anche a che fare con il fatto che il materiale della lingua alla fine lascia più tracce – soprattutto su di sé. Un «bambino segnato» si sentiva di essere, aveva detto una volta allo scrittore giapponese Kenzaburo Oe, nel quale riconosceva una vicenda storica e di scrittura simile alla sua. E tale significato di infanzia segnata si vede appunto nella sua opera grafica, che occorre sempre tenere in considerazione in relazione alla sua scrittura. Sotto alcuni aspetti e per certi versi similmente ad altri scrittori tedeschi come Dürrenmatt o Weiss, di Grass si può dire che non si sia mai completamente deciso fra arti visive e

scrittura. E questa indecisione si riverbera nella scrittura stessa, che proprio per questo diventa gesto. Si potrebbe anzi dire che Grass sia stato uno scrittore gestuale. E ciò si può cogliere soprattutto nel tentativo reiterato di sorprendere le movenze di sé personaggio nello spazio pubblico.

Scrittore scomodo, come si è detto e si continuerà a dire, ma solo nella misura in cui lo scrittore è scomodo con se stesso, riproducendo in sé le fratture di cui in qualche modo è o si ritiene inevitabile complice. Complicità, compromissione alle quali Grass a volte sembra accennare negli autoritratti nei quali compaiono elementi perturbanti.

Grass lascia all'oggi in eredità una letteratura difficile, sia sotto il profilo della lezione stilistica sia soprattutto sotto il profilo dell'investimento morale e politico, e tuttavia un'eredità quanto mai necessaria: quella per una storia scritta e letta per cesure, una storia da non pacificare, non sublimare nella biografia o nell'epica collettiva. Questa e l'autobiografia diventano plausibili solo nelle esagerazioni, nelle caricature, come appunto i disegni e le incisioni che Grass inseriva nelle sue pubblicazioni, delle quali ha curato per la maggior parte la grafica delle copertine.

Nelle opere di Grass non compaiono soltanto autoritratti, ma anche gamberi, gatti, topi, lumache e in genere tutti gli animali che non viaggiano, ma deambulano, insistono sugli stessi luoghi. La presenza di animali – l'animalità nell'umanità – segnala in Grass anche un'altra dimensione: quella di un tempo senza cronologia che contrasta con la storia. Gli animali, ma anche gli oggetti nelle opere di Grass sembrano essere una sorta di sottosuolo dell'umano. È anche da qui che viene la vena picaresca di alcuni personaggi e luoghi delle sue opere e l'acume archeologico della sua prosa.

*Marco Pacioni*

# Storia dell’editoria

*Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.*

## *Shakespeare, il modello del* Canzoniere *e* The Dark Lady

## *Intervista a Camilla Caporicci*

*Dopo Petrarca nel corso del ’400 e soprattutto nel ’500 il canzoniere si consolida in tutta Europa al punto che non lo si può considerare più soltanto un genere poetico, ma un modello di comportamento, un rito sociale. Ci può dire qualcosa su come avviene questo processo nel caso specifico del Regno Unito?*

Certamente il canzoniere di Petrarca acquista, nel corso del ’400 e del ’500, un valore immenso, e non soltanto in termini strettamente artistici – aspetto che vede il suo culmine nell’opera canonizzatrice di Bembo – ma anche in ambito più specificamente filosofico e sociale. Da una parte, tale valore filosofico e sociale della lirica di Petrarca si spiega nell’ottica della pervasiva influenza della filosofia neoplatonica che, a partire soprattutto dal ’400, ovvero dal costituirsi dell’Accademia fiorentina di Ficino, si esercita potentemente in Italia e poi in tutta Europa. In un’epoca in cui la teoria dell’amore neoplatonico diventa anche una teoria normativa, volta cioè a insegnare all’uomo cosa e come amare, il fatto che i trattatisti d’amore quattro-cinquecenteschi – da Ficino stesso a Leone Ebreo, Giovanni Betussi, Vittoria Colonna *etc.* – usino proprio Petrarca per esemplificare questa forma corretta e suprema di amore fa sì che il canzoniere divenga una sorta di modello ideale per l’innamorato rinascimentale.

Vi è però anche un aspetto più propriamente sociale, e anche politico se vogliamo, da tenere in considerazione. Con lo svilupparsi delle grandi corti rinascimentali, si avverte la necessità di definire e formare il perfetto cortigiano, impulso che trova il suo apice nell’opera di Baldassarre Castiglione. *Il Cortegiano*, che insegna appunto all’aristocrazia italiana ed europea ad esprimere l’ideale del

cortigiano perfetto, usa anch'esso le rime di Petrarca, facendo tanto della teoria d'amore del canzoniere quanto del linguaggio attraverso cui essa è espressa un modello comportamentale atto a tenersi non soltanto nei confronti delle dame della corte, ma anche, in senso traslato, verso il principe. Il linguaggio d'amore diventa anche il linguaggio del potere.

Questo fenomeno, nelle sue implicazioni sociali e politiche oltre che artistiche, avrà un impatto molto forte in Inghilterra. Da una parte questa nazione estremamente giovane e vitale guarda al continente con una scalpitante ambizione di raggiungerne la maturità culturale e artistica. L'aristocrazia inglese, alla corte di Enrico VIII e successivamente di Elisabetta I, manifesta uno spiccato desiderio di "ingentilimento" che la ponga alla pari delle aristocrazie europee, ed è in questo senso che agisce l'appropriazione della lirica petrarchista e di tutto il codice filosofico-comportamentale che le soggiace.

D'altra parte, ci sono però anche ragioni più circostanziate che spiegano la straordinaria fioritura di canzonieri che si ha nell'ultimo decennio del Cinquecento inglese. L'ascesa al trono di Elisabetta I Tudor vede la regina in una posizione estremamente difficile: donna, dichiarata bastarda e dunque non da tutti riconosciuta come legittima sovrana, Elisabetta si trova a governare un regno giovane e irrequieto, pieno di contrasti interni, e dilaniato tra cattolici e protestanti. Un compito difficilissimo. Comprendendo la difficoltà, se non impossibilità, di governare con la sola forza, la regina molto intelligentemente si appropria della moda del canzoniere petrarchista e se ne elegge oggetto supremo. Divina Regina Vergine, e dunque di natura affine alle irraggiungibili ed eteree dame petrarchiste, ella diviene così, attraverso un'operazione culturale e politica insieme, dama d'eccezione del sonetto inglese, ponendosi al centro di una cerchia di cortigiani che le si rivolgono attraverso la lirica d'amore. La violenza della corte viene così sublimata attraverso un cerimoniale sociale e artistico, che muta la competizione politica in competizione d'amore. Il sonetto viene usato per dichiarare la propria fedeltà, la propria devozione alla regina e per chiederne il favore, trasformandosi quasi nel linguaggio ufficiale

della corte. Grazie a ciò, il canzoniere diventa dunque un modello di comportamento sociale, un mezzo per entrare e rimanere nell'alta società, e una moda pervasiva cui le dame al pari dei gentiluomini difficilmente si sottraggono.

*Shakespeare, come altri poeti, deve da un lato adempiere la prova del canzoniere come modello sociale e, dall'altro lato, come poeta deve produrre degli scarti rispetto a quel modello per sottolineare significati poetici, filosofici e culturali e differenziare la sua raccolta da quelle di altri poeti. Lei pensa che Shakespeare abbia maturato la convinzione di scrivere un libro di tal genere sin dall'inizio della composizione del suo canzoniere o è qualcosa che invece matura ad un certo punto in corso d'opera?*

A questa domanda è piuttosto difficile rispondere, soprattutto perché non si hanno notizie certe sulle modalità e sulle tempistiche di composizione del canzoniere, né sulle precise intenzioni del poeta. Con questo intendo che non si è del tutto certi che l'edizione del 1609 di Thomas Thorpe sia stata autorizzata dal poeta, e dunque non si sa se questi sonetti fossero effettivamente destinati alla stampa, o se fossero invece pensati per girare in una cerchia ristretta di amici. Sappiamo da una fonte coeva (il *Palladis Tamia* di Francis Mere, del 1598) che almeno alcuni di essi venivano letti appunto tra amici scelti del poeta, ma non ne sappiamo molto altro. Alcuni critici, tra cui Katherine Duncan-Jones, tendono oggi a sottolineare l'alta probabilità che i *Sonnets* siano stati pubblicati per esplicito volere di Shakespeare, sia per motivi economici (la data di pubblicazione corrisponde infatti a un periodo di chiusura dei teatri) sia per il desiderio di correggere la miscellanea *The Passionate Pilgrim* pubblicata nel 1599 da William Jaggard, che dava alle stampe, allora certamente senza autorizzazione dell'autore, alcuni testi poetici shakespeariani (tra cui il sonetto 138 e il 144) insieme ad altri erroneamente a lui attribuiti. E tuttavia non possiamo affermare con certezza tale intenzionalità. D'altro canto, nonostante un'infinità di studi sia stata dedicata all'argomento, non si conosce con certezza la

tempistica relativa alla composizione del canzoniere, ed è quindi difficile capire l'evoluzione del processo creativo, ovvero se il poeta decida fin dall'inizio di distaccarsi, soprattutto nella seconda parte, dal modello tradizionale, o se questa necessità di espressione più profonda rispetto al canone vigente giunga con il tempo.

La mia personale opinione è che Shakespeare inizi a scrivere questi sonetti, e in particolare i sonetti al *Fair Youth*, per confrontarsi con la grande tradizione sonettistica ma anche spinto da effettive ragioni di natura sociale, ovvero dalla "necessità" di celebrare il suo patrono – che egli sia il conte di Southampton o di Pembroke non fa in questo senso differenza. Nell'atto di inserirsi in questa tradizione eulogistica, il poeta avverte però la limitazione che tale rigido codice gli impone, e cerca allora una via per un'espressione più autentica, e per una riflessione profonda sui temi che più lo toccano, che non tradisca però l'intento celebrativo delle dedica al patrono. La difficoltà di questa operazione, che emerge evidente nella scrittura della prima sezione del canzoniere, trova la sua risoluzione nella seconda parte, dedicata alla *Dark Lady*, dove il poeta appare finalmente libero di infrangere apertamente le fondamenta della tradizione petrarchista, forse anche perché non più vincolato da un intento di natura eulogistica.

*Cosa succede negli altri poeti che precedono e che sono coevi a Shakespeare, cioè come costruiscono il loro canzoniere rispetto a Shakespeare?*

Come dicevamo, la produzione di canzonieri nell'Inghilterra elisabettiana è davvero straripante: ce ne sono moltissimi. Chiaramente, dire che nessuno di essi presenti elementi di bellezza e di originalità rispetto alla tradizione prima di Shakespeare sarebbe un distorcere la realtà al fine di far spiccare l'opera che si è scelto di trattare. I primissimi canzonieri inglesi – e parlo qui di canzoniere come libro di poesia strutturato, non di singoli sonetti, i quali erano apparsi in Inghilterra già prima, principalmente con Wyatt e Surrey – sono in effetti poco più di un repertorio dei *topoi* più sfruttati della tradizione petrarchista, e in alcuni casi troviamo

veri e propri adattamenti dalle rime di Petrarca e dei petrarchisti italiani (tra i quali spicca Serafino Aquilano), e dei poeti della *Pléiade* francese. Così è appunto l'*Hecatompathia* di Watson, in cui l'intento di emulazione e di sfoggio di capacità retoriche appare chiaramente essere il principio ispiratore dell'opera. Il primo grande canzoniere inglese però, *Astrophil and Stella* di Philip Sidney (1591), è un'opera estremamente raffinata, che gioca sul codice petrarchista con grande ironia e che si trasforma in una riflessione meta-poetica sul processo creativo e sull'espressione lirica in sé. Il canzoniere di Edmund Spenser, per fare un altro esempio, ha pure una sua struttura peculiare, dovuta principalmente al fatto che gli *Amoretti* sono dedicati alla moglie del poeta – cosa molto inusuale nella lirica del tempo, incentrata solitamente sull'irraggiungibilità dell'oggetto d'amore – e si concludono quindi con un *Epithalamion*, un canto di nozze in cui gli echi del *Cantico dei Cantici* danno vita a immagini bellissime e altamente sensuali. Inoltre, in una fase relativamente tarda della produzione sonettistica, ovvero dopo l'ascesa al trono di Giacomo I, troviamo sequenze imperniate su una certa *varietas* sia nel tono sia nel tema, come ad esempio quella di Drayton o, ancora più significativamente, quella dello scozzese Alexander Craig, che distribuisce i suoi sonetti tra otto diverse dedicatarie.

In linea di massima, però, penso di poter dire che la base filosofica soggiacente alla poesia petrarchista – un misto di Cristianesimo e Neoplatonismo da cui deriva il concetto di spirituale perfezione e ontologica irraggiungibilità dell'amata – rimane tutto sommato stabile lungo la vastissima produzione sonettistica del tempo – da Giles Fletcher a Thomas Lodge, Samuel Daniel, Henry Constable, John Davies *etc*. Ed è intorno a questa dinamica di eterna aspirazione, di desiderio che viene espresso, represso, e mai appagato, che si strutturano in linea di massima i canzonieri del tempo, tanto in senso estetico quanto filosofico. Questa dinamica, insieme alla lingua che la esprime, si riflette, se pure chiaramente con diverse sfumature, nella prima sezione del canzoniere di Shakespeare, quella dedicata al *Fair Youth*, ma viene poi a scontrarsi frontalmente con la figura della *Dark Lady*. Ed è qui che la struttura bipartita del canzoniere shakespeariano (di natura totalmente altra rispetto alla

bipartizione petrarchesca e petrarchista di rime in vita e in morte) va a rappresentare una frattura imponente rispetto al modello tradizionale.

*Come in ogni altro canzoniere anche in quello di Shakespeare compaiono dei personaggi. Oltre al* Fair Youth *e alla* Dark Lady*, compare il personaggio-poeta, per usare un'espressione cara alla critica letteraria italiana. Come cambia, se cambia, nel canzoniere questo personaggio?*

Il personaggio-poeta cambia moltissimo in effetti nel passaggio dalla prima alla seconda sezione del canzoniere, principalmente in rapporto al mutare dell'oggetto con cui si relaziona. Nella prima sezione il personaggio-poeta si inserisce in linea di massima nella tradizione ereditata, evitando di discostarsi traumaticamente dal modello di personaggio-poeta proposto dal genere sonettistico. La sua posizione rispetto all'oggetto celebrato, il *Fair Youth*, è di ontologica, indiscutibile inferiorità, e questa subalternità plasma poi necessariamente anche la lingua di questa poesia, che si intesse di una retorica di lode fatta di uno specifico linguaggio metaforico, di un uso quasi cortese di rivolgersi al dedicatario in atto di sottomissione, e di tutta una serie di elementi codificati. D'altro canto, il punto di forza del personaggio-poeta nella prima sequenza è di nuovo quello tradizionale, che a partire da Petrarca si ritrova poi in moltissimi lirici petrarchisti, ovvero l'esaltazione del potere della propria arte. È come se il poeta, sapendo di star dando vita, sulla carta, a un essere sublime che travalica i limiti naturalmente imposti all'essere umano, rivendicasse il primato della sua arte sulla natura, sfidando anche il tempo – il grande nemico della prima sezione – che, afferma, nulla potrà contro il potere eternizzante dei suoi versi.

Nella seconda sezione assistiamo a un totale ribaltamento di questa situazione. Da una parte il personaggio-poeta si trova per la prima volta in una condizione di assoluta parità rispetto all'oggetto d'amore. Questa *Dark Lady*, fatta di carne, di colpe e di oscurità tanto quanto l'umanità tutta, si pone allo stesso livello ontologico del

poeta, e di qui nasce la libertà di un linguaggio e di una ricerca che affonda in ambiti mai toccati prima, come la sconcertante analisi della lussuria che abbiamo nel sonetto 129. Il poeta è quindi elevato dalla sua posizione subalterna rispetto all'oggetto d'amore, ma allo stesso tempo subisce anche una sconfitta rispetto alle aspirazioni del personaggio-poeta tradizionale. Riconoscendo l'alterità della sua donna rispetto al modello, riconoscendola cioè come essere che trae la sua essenza, la sua realtà, al di fuori dell'atto poetico, il poeta è costretto ad abbandonare la sua ambizione di dominio artistico sulla natura, e a piegare la sua poesia fino a farsi riflesso autentico della materia del mondo.

*Il suo libro si concentra sui sonetti che riguardano la* Dark Lady *e non soltanto perché costituiscono la parte più innovativa del canzoniere shakespeariano, ma anche e soprattutto perché lei attribuisce a loro il ruolo rivoluzionario di cambiare la poesia lirica e la concezione dell'amore anche in senso filosofico e culturale. Se dovesse scegliere uno dei sonetti a lei dedicati, quale leggerebbe e commenterebbe per spiegarci la portata rivoluzionaria della* Dark Lady *nell'immaginario erotico europeo?*

Molti sono i sonetti significativi in questa sezione del canzoniere, nel senso che vanno a esprimere una verità diversa e per certi versi più profonda rispetto al modello tradizionale. Ci sono sonetti in cui si afferma ad esempio esplicitamente il diritto dell'uomo a essere fedele alla sua natura, unione indissolubile di corpo e anima, e in cui si rivendica l'elemento erotico quale principio degno di giustificare il sentimento amoroso. Ci sono sonetti in cui si evidenzia la parità di condizione tra amante e amata, i quali si trovano appunto accomunati nella fragilità propria della natura umana, e poi ci sono sonetti che si spingono a esplorare con grande franchezza e addirittura brutalità elementi estranei alle raccolte tradizionali. In questo senso il più impressionante è forse il sonetto 129, in cui Shakespeare ci sprofonda in una riflessione estremamente cruda e sofferta sulla lussuria. Una lussuria che per la prima

volta viene vista non come “in potenza”, secondo il dogma petrarchista che voleva il desiderio sempre inappagato, ma finalmente in atto:

*Th’expense of spirit in a waste of shame*
*Is lust in action; and till action, lust*
*Is perjured, murd’rous, bloody, full of blame,*
*Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;*
*Enjoyed no sooner but despised straight;*
*Past reason hunted, and no sooner had,*
*Past reason hated as a swallowed bait,*
*On purpose laid to make the taker mad;*
*Mad in pursuit, and in possession so,*
*Had, having, and in quest to have, extreme;*
*A bliss in proof, and proved, a very woe;*
*Before, a joy proposed; behind, a dream.*
*All this the world well knows, yet none knows well*
*To shun the heaven that leads men to this hell.* (129)

Sperpero di spirito in vergognoso spreco
È la lussuria in atto; e finché esso dura, lussuria
È spergiura, assassina, sanguinaria, carica d’infamia,
Selvaggia, estrema, brutale, crudele, infida;
Non appena goduta e subito disprezzata,
Oltre ragione rincorsa e non appena ottenuta,
Oltre ragione odiata, come esca inghiottita,
Tesa di proposito per rendere pazzo chi vi abbocca;
Pazzo nel desiderio, così come nel possesso,
Estremo nel rincorrerla, nel goderla e nel ricordarla;
Una benedizione nel provarla, e avendola provata, un grande dolore;
Prima, una visione di gioia; poi, un sogno.
Tutto ciò il mondo ben sa, eppure nessuno sa bene
Come evitare il paradiso che conduce gli uomini a questo inferno.

Questo sonetto è uno dei più controversi del canzoniere, ed è stato spesso impugnato da coloro che sostengono quello di Shakespeare essere un atteggiamento misogino e sostanzialmente puritano rispetto alla sessualità. La violenza delle immagini che il poeta ci presenta sembrerebbe dare ragione a questa interpretazione (sebbene poi in altri sonetti tale sensualità venga apertamente affermata come un principio vitale), ma a un’attenta lettura questa lirica si rivela portatrice di un messaggio alquanto diverso.

Nei primi versi abbiamo un accumulo di aggettivi che potremmo definire forsennato, che mima nel ritmo la frenesia che caratterizza la lussuria. Quasi che il

linguaggio, con questo ritmo che ci sospinge avanti, senza pause, e questo intrecciarsi continuo di chiasmi e parole che si rimandano da un verso a un altro, si faccia espressione uditiva e visiva insieme di questa caccia convulsa e primordiale che è la lussuria. Sono indubbiamente immagini feroci quelle che il poeta presenta, e questo perché, ed è bene sottolinearlo, Shakespeare non è un libertino utopista, intento a celebrare un erotismo spensierato e idilliaco, e anzi rivela apertamente la crudeltà, e il dolore, che può derivare dal mondo della carne e del desiderio. Dal verso 11 iniziamo però a trovare delle parole che non ci aspettavamo, e che mal si accordano con il campo semantico di assoluta negatività che le precede: «*bliss*», e successivamente «*joy*». La lussuria è sì un grande dolore, ma lo è a posteriori, mentre nell'attesa essa è una 'gioia' e, ancora più importante, nell'atto stesso è una 'benedizione' – termine peraltro di particolare impatto e significazione in quanto chiaramente connotato in senso religioso. Essa racchiude cioè in sé una coesistenza di contrari che è proprio la cifra caratterizzante dell'esistenza umana, in cui gioia e dolore, bene e male, sbocciano continuamente gli uni dagli altri.

Infine troviamo poi il distico. Avvertiamo una frattura netta, un cambio di tono importante: dopo il ritmo frenetico che ci ha sospinti avanti, senza riprendere fiato, per tutto il sonetto, finalmente Shakespeare respira, e noi con lui. E, come se avesse riletto, riflettuto, forse sorriso di quanto scritto fino a quel momento, rivela, con tono proverbiale, la verità profonda di questo sonetto: che, a dispetto di tutto il dolore e la vergogna, di tutto l'"inferno" che può generarsi nell'eccesso del desiderio carnale, nessun uomo può (né vuole davvero) rinunciare ad esso, perché questa lussuria è allo stesso tempo principio vitale, gioia, benedizione e "paradiso", e in tutte le sue contraddizioni essa va dunque accettata e rivendicata quale parte ineliminabile della natura umana.

*Nella sua interpretazione lei si sofferma molto sull'immagine e soprattutto sui colori che caratterizzano la* Dark Lady *e non trova paragoni di poesia lirica*

*all'altezza dei sonetti shakespeariani. Così lei sposta il confronto fuori dalla poesia e inserisce nel discorso la filosofia di Giordano Bruno e la pittura di Caravaggio. Può dirci qualcosa in merito a questa interessante esplorazione fra lirica, filosofia e arte?*

Quello dell'uso dei colori, e in particolare della luce e del buio, in Shakespeare è un discorso molto complesso, che ho interpretato in chiave filosofica prima ancora che estetica perché questo è a mio parere il livello più profondo veicolato da questo gioco cromatico. Cercando di riassumere in poche parole il concetto principale che ho cercato di dimostrare nel mio libro (The Dark Lady. *La rivoluzione shakespeariana nei* Sonetti *alla* Dama Bruna, Passignano sul Trasimeno, Aguaplano editore, 2014), possiamo dire che la visione neoplatonico-cristiana dell'universo, dominante nel Rinascimento, trova la sua espressione simbolica in una dicotomia cromatica molto precisa. Ovvero, a un universo rigidamente e gerarchicamente diviso in bene e male, cielo e terra, spirito e materia, corpo e anima, corrispondeva un universo cromatico egualmente gerarchizzato, basato sulla dicotomia di luce e tenebra e sulla neoplatonica scala luministica, che vedeva nell'oscurità il polo negativo dell'essere, e nella luce e nel bianco quello positivo, l'aspetto razionale, spirituale e divino del creato. Questa è una simbologia che permea moltissimo la lirica petrarchista, proprio perché espressione di una stessa concezione filosofica. Per questo motivo la dama ha capelli d'oro e occhi solari o stellati, il cui raggio mostra la via alla vera luce divina; per questo motivo ella è candida, sconfiggendo l'oscurità pesante della materia e della carne in un processo di sublimazione che la rende quasi angelicamente traslucida.

Quello che colpisce particolarmente è notare come la contestazione di questo paradigma ontologico, che si inizia ad avere verso la fine del Cinquecento, vada proprio a esprimersi attraverso un uso rivoluzionario della luce e dell'ombra, e questo nelle più diverse forme artistiche e di pensiero, dalla pittura alla filosofia fino naturalmente alla poesia. Nel mio libro ho scelto in questo senso due giganti italiani da affiancare a Shakespeare, proprio per mostrare la complessità di questa vena di

pensiero rivoluzionario che si snoda in Europa attraverso modalità molto diverse, che trovano però nell'uso destabilizzante della luce e del buio un punto di convergenza.

Giordano Bruno – che scrive peraltro alcune delle sue opere a Londra, tra cui gli *Eroici Furori,* cui faccio molto riferimento – usa l'immagine dell'ombra, dell'oscurità, per indicare tanto una nuova ontologia, in cui materia e forma, divino e terreno, fioriscono l'uno dall'altro in un perenne rigenerarsi dell'Uno, quanto una via alla conoscenza molto diversa rispetto all'ascesi spirituale propria del sistema filosofico dominante. Laddove per Ficino il divino è una fonte di emanazione luminosa che è fuori e opposta al mondo oscuro della materia, e dunque per raggiungerlo occorre elevarsi ad esso abbandonando il mondo e il corpo, il furioso di Bruno deve invece calarsi nella tenebra del mondo, perché è proprio dal di dentro, dal cuore stesso della materia, che la luce si sprigiona: «la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre».

Questa dislocazione della luce rispetto all'ombra è ciò che troviamo anche, pittoricamente espresso, nelle opere di Caravaggio, in quello che è stato definito il suo "tenebrismo". Se da una parte l'ombra che Caravaggio proietta sui corpi è volta ad ottenere un effetto di realismo, combattendo così la sublimazione della carne che si esprimeva spesso nella pittura a lui precedente, dall'altra il rifiuto dell'impostazione luministica di tipo "divino", propria ad esempio di Raffaello, tradisce un intento più propriamente filosofico. La fonte della luce non è più individuata nella parte alta del quadro, corrispondente spesso con il gruppo divino o angelico, ma si mescola invece alla tenebra indistintamente, tanto sulla terra e sui corpi pesanti degli uomini, quanto in cielo e sui corpi, anch'essi pesanti, degli angeli, a esprimere un'identità ontologica di cielo e terra, umano e divino.

Questo stesso gioco di destabilizzazione dei confini tra luce e ombra appare evidente nell'opera di Shakespeare, nei suoi sonetti alla *Dark Lady,* ma anche in molte opere drammatiche, da *Titus Andronicus* al *Mercante di Venezia*, da *Othello* a *Pene d'Amor Perdute* fino ad *Antonio e Cleopatra*. Vi è un continuo incontrarsi di nero e bianco, luce e tenebra, in un ossimoro perenne, volto proprio a mettere in crisi

la rigida separazione delle due cromie, e conseguentemente dei significati simbolici che esse esprimono. Nel caso della *Dark Lady*, l'impianto dicotomico del canzoniere che la vede opporsi a un *Fair Youth* esprime appunto una rivalutazione della *darkness* non solo e non tanto in mero senso estetico, cioè in riferimento al canone della bellezza femminile, ma in quanto riaffermazione di tutta quella sfera dell'essere – il corpo, il sesso, la materia pesante del mondo – che in essa si esprime, e che la *Dark Lady* incarna in tutta la sua profonda materialità.

*Ad un certo punto, fra gli altri, lei inserisce il paragone con il Tasso delle* Rime *dove compare una «donna bruna [...] ma bella». In quel "ma" lei vede un contrasto che tutto sommato non sortisce una novità nella rappresentazione della donna e dell'amore, cosa che invece avviene a partire dal sonetto 127 di Shakespeare e nel verso chiave di quel componimento: «*But now is black beauty's successive heir»*. In che modo il «ma» di Tasso e il «*but» *di Shakespeare sono radicalmente diversi?*

Tasso sicuramente avverte ed esprime la tensione cromatica che vibra nella seconda metà del Cinquecento, e la esprime qualche volta nelle rime, in cui spicca un gusto deciso per l'ossimoro cromatico, per l'elemento paradossale. In tal senso ricorre un paio di volte, in riferimento a un'ancella della sua amata, il «bruna ma bella», chiara ripresa biblica dal *Cantico dei Cantici*. La sensazione è però che Tasso non investa questa affermazione di un significato profondo in termini di rivoluzione estetica o filosofica, ma che esprima invece più che altro un gusto del meravigliare con immagini ardite, paradossali appunto, un gioco linguistico che volge al barocco se vogliamo. Inoltre il suo «ma» – «nera *ma* bella» –, oltre ad essere principalmente un calco biblico, riafferma in realtà il *topos* che appare contestare, identificando implicitamente nella bellezza non scura lo standard giustamente riconosciuto. Standard che peraltro, e non a caso, domina incontrastato, insieme a tutto l'impianto cromatico neoplatonico, la grandissima parte delle rime.

Shakespeare, invece, nel 127 – che è il sonetto che apre la sezione alla *Dark Lady* e che ha l'andamento di un vero e proprio mito d'origine – appare significare, con il passaggio dalla bellezza *fair* a quella *dark*, una nuova era, estetica e filosofica. Il «*but*» del sonetto – «*But now is black beauty's successive heir*» – fa in tal senso da spartiacque tra il vecchio e il nuovo, segnando un ribaltamento che coinvolge livelli multipli di realtà. La *darkness* della Dama Bruna emerge pertanto da questa raccolta non come elemento occasionale, come era in Tasso, ma come principio dominante, nucleo generativo dell'intera sequenza, portatrice di significati che vanno ben oltre il gioco linguistico, o il mero ribaltamento del canone estetico.

*Nonostante sia un uomo, nonostante altri elementi da altri critici considerati fortemente innovatori se non rivoluzionari, lei considera i sonetti al* Fair Youth *comunque la parte più convenzionale, tradizionale, petrarchista del canzoniere shakespeariano rispetto ai sonetti alla* Dark Lady. *Sembra ritenere anzi che i sonetti alla* Dark Lady *addirittura correggano retrospettivamente quelli al* Fair Youth *e che suonino come un'autocritica che serva a far emergere lo Shakespeare lirico più autentico contro quello più artificiale. Può spiegarci questo snodo critico del suo libro?*

Molti critici hanno voluto liquidare la sezione alla *Dark Lady* come espressione di una vena misogina presente nella poesia del tempo, o come esempio di mera inversione parodica del canone petrarchista, e vedere invece nella sezione al *Fair Youth* l'elemento più rivoluzionario della raccolta, in virtù della presunta natura omoerotica dell'amore che vi è espresso. Ora, anche lasciando da parte l'errore di sovrapporre categorie moderne a un'espressione lirica che si contestualizza in un tempo e all'interno di un genere poetico in cui la celebrazione, anche appassionata, di un patrono non è una cosa avvertita come particolarmente rivoluzionaria, la natura del linguaggio e del messaggio veicolato da Shakespeare nella prima sequenza non appare affatto come radicalmente eversiva rispetto alla tradizione. E questo,

probabilmente, perché il poeta si sente in qualche modo vincolato al modello cortigiano impostogli dall'intento celebrativo della raccolta, ovvero dalla necessità di elogiare attraverso di essa un dedicatario socialmente ed economicamente rilevante. Di qui la convenzionalità delle retorica di lode iperbolica, delle metafore tradizionali usate per descriverlo – lui è un sole, un gioiello prezioso, un giglio, una rosa *etc.* – e anche della posizione di subordinazione del poeta rispetto a lui. Di qui anche l'assoluta irraggiungibilità del *Fair Youth*, l'impossibilità di un congiungimento fisico, e la frustrazione che ne consegue. Chiaramente questo non vuol dire che non ci siano elementi di originalità o di struggente bellezza in questi sonetti, in cui spesso fa comunque capolino un'espressione più immediata e profonda, che rimane però sempre nel sottotesto, accennata e poi negata, mai affermata esplicitamente.

Il passaggio alla seconda sequenza si rivela in tal senso come una sorta di liberazione dai dettami poetici e dai vincoli imposti, o auto-imposti, al poeta nella prima parte. Il sonetto 127 apre la sequenza, affermando proprio l'abbandono di una poesia dell'ornamento, che è la poesia del *Fair*, e l'ingresso in una nuova era non solo della bellezza ma anche, implicitamente, della poesia che la celebra, imperniata sull'autenticità e sulla naturalità.

Sotto tutti gli aspetti che la lirica tocca, la *Dark Lady* rivendica la sua profonda alterità proprio rispetto a quel modello che il *Fair Youth* aveva incarnato, a partire dalla negazione puntuale, nel famoso sonetto 130, di tutte quelle metafore preziose attraverso cui il giovane era stato rappresentato. Questa nuova libertà di espressione si traduce dunque da una parte nella libertà di indagare aspetti mai toccati prima, andando così a scardinare i capisaldi filosofici soggiacenti alla lirica tradizionale, e dall'altra nella libertà di esigere un rapporto anche linguistico più autentico con l'oggetto d'amore, il quale implica a sua volta un "tono" poetico del tutto inedito. Tutti elementi che erano emersi in qualche modo, velati, nella prima sezione, ma che soltanto nella seconda sequenza possono essere affermati apertamente.

*Lei pensa che Shakespeare abbia voluto giustapporre due personaggi e due visioni dell'amore che alla fine sembra si separino nettamente oppure che abbia deliberatamente costruito un canzoniere come un organismo che prevede il contrapporsi di due personaggi come quelli di un dramma nella cui azione scenica l'uno è funzionale e necessario all'altra?*

È molto difficile rispondere a questa domanda, anche perché, come si diceva, non sappiamo se l'intenzione del poeta fosse fin dall'inizio quella di costituire un canzoniere organico. Quello che posso dire è che sicuramente le due sezioni sono legate in termini oppositivi, nel senso che la seconda, seppure autonoma, è chiaramente leggibile in chiave di esplicito contrasto con la prima, e in questo senso la prima diventa funzionale alla seconda in quanto termine di paragone in riferimento al quale si staglia la profonda rivoluzionarietà della *Dark Lady*. Sicuramente, nella riorganizzazione finale delle rime, l'impianto dicotomico del canzoniere diviene organico in tal senso. Se questa dicotomia strutturale fosse però da subito parte del progetto di Shakespeare non è cosa di cui possiamo essere certi.

*Più in generale, in che modo si dovrebbe considerare il rapporto fra opere teatrali e canzoniere shakespeariano? E in che modo si articola il rapporto ad esempio fra i sonetti e un'opera poetica come* Venus and Adonis*?*

La lirica d'amore è un genere molto diverso rispetto al dramma teatrale, per linguaggio, finalità, pubblico, modalità espressive, modalità di fruizione *etc*. Dunque è chiaro che bisogna stare molto attenti quando si cerca di mettere a confronto il canzoniere di Shakespeare con la sua produzione teatrale. Allo stesso tempo, però, il profondo legame tra l'opera poetica e alcune delle opere drammatiche è evidente, come ad esempio nel caso di *Antonio e Cleopatra* e *Pene d'Amor Perdute*, in cui troviamo non solo figure femminili chiaramente affini alla *Dark Lady*, ma veri e propri richiami linguistici che garantiscono il legame tra i due testi. Ma, anche escludendo le opere geneticamente più legate ai sonetti, appare evidente che è solo

studiando l'opera shakespeariana nella sua interezza che si riescono a cogliere quegli elementi che corrono sotterranei in tutta la produzione, e che si definiscono dunque come portanti rispetto al pensiero di Shakespeare, alla luce dei quali leggere poi le singole opere e i sonetti.

Per quanto riguarda l'opera poetica, e in particolare il poemetto *Venus and Adonis*, il legame con il canzoniere è altrettanto se non più forte, non solo perché il mezzo linguistico è più affine all'espressione sonettistica, ma anche perché vi troviamo un personaggio, quello di Adone appunto, che ricorda in modo palese il *Fair Youth* dei sonetti. Cosa che acquista peraltro un significato ancora maggiore se si considera il fatto che c'è una buona possibilità che il dedicatario di *Venus and Adonis* (1593-1594), Henry Wriothesley, conte di Southampton, sia anche il misterioso *W. H.* dedicatario dei *Sonnets*. L'affascinante vicenda editoriale dell'opera in versi di Shakespeare, fatta di aperte epistole dedicatorie quanto di criptiche dediche, si intreccia così alla materia della poesia, illuminandola e nascondendola allo stesso tempo, in un affastellarsi di suggestioni che, se da una parte non ci dà alcuna certezza, dall'altra arricchisce l'analisi critica di un piano trasversale che unisce indissolubilmente realtà storica e realtà poetica.

*Riguardo alla struttura del canzoniere shakespeariano, lei sposa la tesi di Dunkan-Jones e Kerrigan che considerano il componimento* A Lover's Complaiant *come parte integrante dell'opera e anzi uno degli elementi che meglio provano che quella di Shakespeare non è una semplice raccolta, ma un libro organico. Può dirci qualcosa in merito a ciò, considerando anche l'edizione 1609 dei* Sonetti *allestita da Thorpe?*

Nell'edizione di Thorpe troviamo, a chiusura del canzoniere, un *Complaint*, ovvero una sorta di poemetto in cui una giovane si lamenta di essere stata sedotta e poi abbandonata dalle lusinghe di un bellissimo giovane. Questa struttura bipartita (ovvero l'elemento finale del *Complaint* che bilancia il desiderio maschile frustrato

della sequenza petrarchista attraverso la voce di una vittima femminile di tale desiderio) non era estranea ai canzonieri del tempo, come vediamo ad esempio in quelli di Daniel, Lodge, Fletcher e Barnfield. Ciò sembra confermare l'intenzionalità dell'arrangiamento finale del canzoniere in un libro organico.

Tale impressione di intenzionale organicità è rafforzata dal fatto che, leggendo il *Complaint*, non si può fare a meno di notare come esso sia molto legato al testo dei sonetti, e anzi faccia luce retrospettivamente sulle liriche che lo precedono. L'elemento più interessante in questo senso è la netta affinità che lega il giovane seduttore del *Complaint* alla figura del *Fair Youth*. In questo senso, è come se Shakespeare si fosse creato uno spazio esterno ai sonetti, e quindi non direttamente dedicato al patrono, in cui poter liberamente rivelare la falsità intrinseca nell'ideale di perfezione descritto nelle liriche indirizzate al *Fair Youth*. Rivelare, come dice lui, il "verme annidato nella rosa". Allo stesso tempo, in modo ancora più significativo, Shakespeare usa il *Complaint* per accusare il processo di metaforizzazione petrarchista, svelando la natura mendace, falsificante e moralmente, oltre che artisticamente, corrotta, della similitudine preziosa propria della lirica tradizionale. E, facendo questo, rivela anche, implicitamente, i limiti della sua stessa poesia al *Fair Youth*, che proprio su tali similitudini basa tanto della propria potenza espressiva. Questo insieme di elementi ci permette dunque di considerare il *Complaint* come parte integrante del canzoniere, rassicurandoci anche, in tal senso, sulla bontà dell'edizione di Thorpe.

*Il portato rivoluzionario della* Dark Lady *quale futuro ha avuto dopo Shakespeare nella poesia e nella cultura europee? Quando, dove e in chi ha cominciato a produrre i suoi primi effetti?*

Diversamente dai poemetti, il canzoniere di Shakespeare non riscuote un immediato successo, come possiamo facilmente dedurre dal fatto che per diverso tempo non se ne ha alcuna ristampa. L'influenza che esso esercita è dunque, nel

periodo immediatamente successivo alla sua pubblicazione, relativamente limitata. Tra i coevi di Shakespeare, l'unico che può forse avvicinarsi al poeta dei sonetti alla *Dark Lady* è il metafisico John Donne che, in sonetti splendidi seppure per certi aspetti molto diversi da quelli shakespeariani, celebra con forza una nuova concezione dell'amore come esperienza pervasiva e totalizzante, da cui l'amore fisico non è affatto escluso ma è anzi celebrato come punto apicale, soglia attraverso cui l'uomo esperisce l'immensità del creato. Altro poeta di poco successivo a Shakespeare, e nella cui poesia fiorisce meravigliosamente l'influenza cromatica della Dama Bruna, è lo scozzese Lord Herbert of Cherbury, che dedica sonetti molto misteriosi e potenti a una bellezza oscura in cui la luce splende dall'interno delle tenebre.

Con la riscoperta dei *Sonnets* nel Settecento – grazie principalmente alla famosa edizione di Malone –, e soprattutto in epoca romantica, l'influenza del canzoniere sui poeti europei cresce esponenzialmente, e non solo in ambito anglosassone.

Per concludere, vorrei citare in tal senso uno degli esempi a me più cari e a noi più vicini, ovvero quello di Eugenio Montale, che fu un grande estimatore e conoscitore dei sonetti shakespeariani, e che più volte si lasciò ispirare da essi nella composizione delle sue liriche. Ma, laddove per l'angelica Clizia sono principalmente i sonetti al *Fair Youth* a porsi come termine di confronto nella descrizione della miracolosa figura della musa, nel passaggio alla figura oscura, sensuale e predace di Volpe scorgiamo invece il segno nero della Dama Bruna. Un mutamento che ritroviamo ad esempio nella poesia *Lasciando un Dove*, in cui, quasi riecheggiando il sonetto 127, Montale prospetta il passaggio dall'oro al bruno, dal candore della colomba a qualcosa di molto più oscuro e terreno. Un passaggio cioè dal *Fair* al *Dark*, dall'aereo e dorato essere angelico, alla Dama Bruna:

Una colomba bianca m'ha disceso
fra stele, sotto cuspidi dove il cielo s'annida.
Albe e luci, sospese; ho amato il sole,

il colore del miele, or chiedo il bruno,
chiedo il fuoco che cova, questa tomba
che non vola, il tuo sguardo che la sfida.

*Marco Pacioni*

## *Terra matta* di Vincenzo Rabito: un'intervista a Evelina Santangelo

Evelina Santangelo ha affiancato Luca Ricci[1] nella cura redazionale di *Terra matta* di Vincenzo Rabito (Torino, Einaudi, 2007) a partire dal 2003. Nell'intervista che proponiamo si è provato ad approfondire due elementi peculiari della scrittura di Rabito: l'aspetto linguistico e il valore letterario della sua autobiografia. La scrittrice palermitana, infatti, ha collaborato con il toscano Ricci per dipanare i grovigli sintattico-lessicali del siciliano Rabito, esaltandone l'innato talento narrativo ed espressivo.

Inoltre, si è proseguita l'analisi del lavoro artigianale dei curatori editoriali riferito al caso specifico della riduzione del dattiloscritto *Fontazza*: lavoro artigianale per cui si è coniata la definizione di «sarti dalla mano leggera», dato che il criterio guida degli interventi redazionali (tagli, divisione in capitoli, paragrafi e capoversi) è stato quello della fedeltà al testo dell'autore, che ha comportato il mantenimento dell'intero percorso biografico di Vincenzo Rabito e della sequenza dei blocchi narrativi della sua scrittura. Il tutto, alla luce del riscontro di pubblico negli anni, si è rivelato funzionale, appunto, a rendere fruibile al lettore non specialista la narrazione magmatica dello scrittore Rabito. Essa aveva già in sé un letto su cui fluire, nonostante la sintassi farraginosa: l'oralità del *cuntu* siciliano, di quella cultura che accomuna l'*Opera dei Pupi* e il dialetto dei nonni accostati ai braceri, nei catoi prima, passando per le piazze, i tavolini dei bar, o gli schermi televisivi al plasma di oggi.

Il lavoro redazionale ha avuto, inoltre, l'obiettivo di esaltare la potenza visionaria ed evocativa della scrittura iperbolica di Rabito, i lati veraci del suo

[1] Cfr. «Diacritica», a. I, fasc. 1, 25 febbraio 2015, pp. 99-106.

carattere, in quella che, prendendo a prestito Barthes, si può definire "impennatura" dell'anima di Rabito.

Gli occhi di Rabito illuminano da un'altra prospettiva la storia d'Italia del Novecento: «la veretà», legata alla sua vicenda autobiografica, va raccontata, perché «Se all'uomo in questa vita non ci incontro aventure, non ave niente darraccontare». Vincenzo Rabito lo fa in maniera trascinante, con le sue rabbie, le sue imprecazioni, la sua ironia, il suo sarcasmo: così crea un cortocircuito emozionale parallelo a quello sintattico-narrativo.

Il primo impatto emotivo di Evelina Santangelo «provato dinanzi al dattiloscritto (le 1023 «pagene») è stato un senso di sconcerto». Nel corso dell'intervista alla scrittrice si è cercato di ricostruire come le iniziali «vertigini» da lei dichiaratamente provate si siano tramutate in piacere letterario[2].

*Qual è stato l'impatto emotivo con* Fontanazza*?*

Ci tengo a precisare che il mio lavoro è cominciato dopo che Luca Ricci aveva realizzato per l'Archivio dei Diari una prima riduzione dell'opera di Vincenzo Rabito. Dunque, all'inizio, quando mi è stato chiesto dalla casa editrice Einaudi un parere sull'opera e sulla possibilità di farne un libro per i tipi Einaudi, mi sono trovata davanti a due testi molto diversi tra di loro: il dattiloscritto originale di Vincenzo Rabito e la versione preparata da Luca Ricci.

Il primo sentimento che ho provato dinanzi al dattiloscritto (le l023 «pagene») è stato un senso di sconcerto. Avevo tra le mani un'opera che mi sembrava il corrispettivo di certe architetture megalitiche e misteriose sopravvissute miracolosamente al tempo. Inoltre, quelle parole scolpite sulla pagina e affastellate in un fiume ininterrotto di caratteri toglievano il respiro, davano le vertigini. Dall'altra parte, avevo l'edizione di Luca Ricci che aveva prediletto un «restauro conservativo»

[2] Ci si è confrontati per la prima volta con Evelina Santangelo su Rabito e su *Terra matta* in occasione della stesura della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" (cattedra di "Storia dell'editoria") su *«Terra matta»: caso editoriale sincretico* (discussa il 27 marzo 2014 presso la Sapienza Università di Roma, relatrice prof.ssa Maria Panetta e correlatore prof. Carlo Serafini); l'intervista qui pubblicata è del 7 aprile 2015.

in cui doveva risultare chiaro, di volta in volta, l'intervento esterno. Luca Ricci, infatti, si era mosso con rigore filologico per offrire un'edizione critica che, grazie al sostanzioso apparato di note storiche e glossari a piè di pagina, doveva aiutare il lettore a orientarsi in quella lingua e in quello spaccato di storia nazionale calato nelle vicende quotidiane di una storia individuale.

Leggere la versione di Ricci è stato fondamentale per farmi un'idea generale dell'opera e delle sue potenzialità. Certo, in quella prima fase non avevo ancora chiara la strada che avrei percorso. Sapevo soltanto che avrei dovuto trovare probabilmente una terza via, facendo tesoro del lavoro di Luca.

*Quali sono state le difficoltà del lavoro redazionale? E l'esperienza in tandem con Luca Ricci dal 2004?*

Come spiegavo prima, il lavoro mio e quello di Luca si sono svolti in due fasi diverse. Luca ha lavorato fondamentalmente a una prima versione, la versione appunto che il presidente dell'Archivio dei Diari, Saverio Tutino, ha portato all'Einaudi. Il mio lavoro invece è iniziato quando in casa editrice si è cominciato a pensare alla possibilità di inserire l'autobiografia di Vincenzo Rabito nella collana dei «Supercoralli». Per far questo, bisognava comprendere però con precisione due cose: 1) se si trattava davvero di un capolavoro destinato solo alla «delizia» dei linguisti, di un capolavoro cioè che (come aveva dichiarato un membro della giuria del Premio Pieve) nessuno avrebbe mai potuto leggere per via dell'asprezza della scrittura e del disordine narrativo; 2) se accanto all'indiscusso valore linguistico, storico e testimoniale, l'opera di Rabito aveva anche una forte dimensione narrativa e un peculiare valore letterario.

Per quanto avessimo idee diverse sul destino del testo, poiché Luca privilegiava l'aspetto filologico e storico, mentre io mi convincevo sempre di più del valore letterario del libro (con la responsabile della narrativa italiana, Paola Gallo, pensavamo infatti che Rabito potesse meritare un ruolo di spicco anche nella storia della letteratura italiana), su un punto eravamo assolutamente d'accordo: il libro si

sarebbe fatto solo se fosse stato possibile non stravolgere il testo, rispettandone la sostanza linguistica e individuandone con chiarezza la portata narrativa. In questo senso, per quanto abbia lavorato per tre anni quasi in solitario, in un corpo a corpo con l'opera di Vincenzo Rabito, ho sempre tenuto conto del lavoro pregresso e fondamentale di Luca Ricci (a lui, per esempio, si deve la suddivisione in capitoli che io ho solo ampliato e reso narrativamente più corposi), così come del suo parere riguardo ad alcune scelte relative alla leggibilità: scelte ortografiche, sintattiche, grammaticali. Era infatti necessario trovare un giusto equilibrio tra fedeltà all'originale e accessibilità al testo, e, nei casi più controversi, il confronto è stato imprescindibile, soprattutto alla fine, quando ho fatto leggere a Luca la versione finale cui ero pervenuta.

Determinante è stata infine la presa di posizione di entrambi circa la necessità di tenere nel testo anche quelle parti (come la scena dello stupro di una ragazza di Pilanina durante l'occupazione della Slovenia Occidentale o l'assassinio di un sergente da parte di un soldato durante la Prima Guerra Mondiale) che potevano creare non pochi problemi di ordine legale, ma che avevano un indiscutibile valore storico e narrativo. In casi come questi (così come per i diversi attacchi *ad personam* presenti nel libro) si è deciso di modificare i nomi e a volte anche i luoghi, lasciando però la sostanza dell'evento. Dunque, ad esempio, molti dei soprannomi che si leggono nel libro sono frutto della mia immaginazione, ma di un'immaginazione che ha cercato di riproporre il senso e la sonorità dei soprannomi originali.

*Quale il metodo seguito per fare breccia in ciò che lei definisce: «muro di parole»?*

Il metodo fondamentale è stato uno: leggere con la massima attenzione il dattiloscritto, con un atteggiamento di ascolto, senza pregiudizi o supponenza, la supponenza dei «colti» dinanzi ai «semicolti» o ai «semianalfabeti».

In genere, opere di questo tipo vengono definite «scritture semicolte»: per quel che mi riguarda, non ho mai pensato all'opera di Vincenzo Rabito in questi termini.

Ho piuttosto avuto quasi subito la sensazione di trovarmi di fronte a una narrazione il cui autore stava compiendo un gesto molto simile a quello che compie qualsiasi scrittore che si possa legittimamente definire tale. In questo senso, vorrei ricordare alcune considerazioni di Daniele Del Giudice sul fare letterario.

Secondo Del Giudice, la narrazione serve a produrre degli effetti che sono innanzitutto emotivi, di commozione, di movimento nell'anima e nei sentimenti del lettore: una costatazione che si applica sicuramente alla dote narrativa di Rabito. Ma Del Giudice dice anche un'altra cosa, e cioè che in letteratura «lessico e sintassi sono sempre strumenti della lotta col linguaggio», e, a ben guardare, Rabito per tutto il tempo non fa altro che lottare ostinatamente, furiosamente con il lessico e la sintassi che conosce, che ha imparato a conoscere (non diversamente da qualsiasi scrittore, al di là della propria più o meno raffinata competenza linguistica) per evocare sulla pagina in modo esatto (in termini percettivi e affettivi) un mondo e un modo di vederlo e sperimentarlo tutt'altro che ovvio.

Dunque, è stato proprio ascoltando la voce di Rabito, il suo flusso narrativo, la sua sonorità, la sua dimensione orale, che pian piano ho interiorizzato la sua lingua, il suo immaginario. Quando è accaduto questo, il resto delle scelte è venuto di conseguenza.

*Trovate le «chiavi di accesso» per dialogare con Vincenzo Rabito, quali criteri per scegliere/tralasciare le parti del dattiloscritto da riplasmare in* Terra Matta*?*

Durante il lungo lavoro di cura ho cercato sempre di evitare scelte pregiudiziali o precostituite; ho piuttosto cercato di trovare nel testo stesso le linee guida del mio lavoro. Così, leggendo e rileggendo il dattiloscritto, mi sono accorta che, in quell'autobiografia apparentemente così caotica e affastellata di eventi, a volte anche minuti, cronachistici, accadeva quel che, in realtà, accade spesso a molti scrittori in fase di stesura: nel momento in cui Vincenzo Rabito si ritrovava a raccontare eventi di grandissima risonanza interiore, o comunque vicende di cui sentiva la portata emblematica o la necessità in termini di comprensione umana (comprensione del suo

personale percorso esistenziale così come di quello collettivo), la sua scrittura all'improvviso si condensava, dando esito a soluzioni espressive e narrative di istintiva potenza. E quando dico «istintiva» non escludo affatto che Rabito lavorasse le parole nel tentativo di farle aderire il più possibile alle cose che intendeva narrare con la determinazione di chi sa che la sfida è tutta lì, nel ritmo, nell'incastro delle parole, nel tono (ora tragico, ora comico, ora grottesco, ora furente, ora umanamente commosso), nella sostanza umana che riescono a evocare. Forse per questo, a volte, nel testo dattiloscritto c'è un rovello rabbioso, labirintico, prima che si arrivi a quelle che più volte ho chiamato «radure espressive» e «radure narrative».

All'inizio pensavo che il testo fosse dunque composto così: momenti farraginosi, labirintici e «radure». Poi, però, ho riscontrato in modo abbastanza sistematico che quelle accensioni espressive e quegli scioglimenti narrativi, nel momento in cui riaffioravano tra continue derive e avvitamenti, di fatto riprendevano come un filo sotterraneo che attraversava la narrazione, andandosi a saldare con altre vicende già narrate, innestandosi in filoni portanti del racconto e in aspetti profondi della psicologia dell'io-narrante che coincidevano quasi sempre con oasi di forte espressività.

Di questa continuità mi sono resa conto sino in fondo e nel suo insieme solo a posteriori, giustapponendo gran parte delle sezioni individuate, mentre molte delle sezioni eliminate erano spesso ripetizioni confuse o più opache di quanto già detto o di quanto sarebbe stato detto in seguito.

A parte un solo caso (2007, pp. 142-143), in cui ho rimontato un'intera vicenda prendendo pezzi disseminati in più pagine nel tentativo di non perdere il racconto di una circostanza significativa accaduta durante i giorni in cui Rabito era stato chiamato a difendere il Palazzo Vecchio di Firenze dai «comuniste», il mio è stato soprattutto un lavoro di *riconoscimento* di un percorso e di uno sviluppo che era già, in verità, all'interno del testo: un percorso che s'inabissava e riaffiorava come un fiume carsico.

*Qual era la missione affidatale dall'Einaudi?*

Non mi è stata data una «missione» vera e propria. Sicuramente però hanno giocato un ruolo determinante, anche per la scelta stessa di pubblicare il testo, quelle prime considerazioni riguardo alla natura letteraria del testo. Da questa prima e intuitiva consapevolezza infatti ha cominciato a farsi strada l'idea che il lavoro degli anni successivi ha reso ancora più solida: quell'opera aveva certamente un inestimabile valore testimoniale, storico, linguistico, sociologico; era la manifestazione non mediata di un'intelligenza acuta, capace di raccontare pagine anche note di storia nazionale come mai erano state narrate, aprendo squarci inediti su alcuni aspetti del carattere nazionale degli italiani; ma era anche una delle espressioni più alte e complesse di un talento affabulatorio prepotente, per quanto farraginoso, digressivo, sconnesso, che non poteva essere presentato soltanto come uno dei tanti esempi di letteratura popolare o semicolta di stampo memorialistico. Bisognava quindi dare una nuova vita all'opera di Rabito senza tradirla, ma esaltandone le doti e le ragioni, che non coincidevano affatto con l'idea di una scrittura privata: diversamente non si comprenderebbe intanto il perché di una tale lotta contro i propri limiti a fini espressivi.

Credo che la consapevolezza di trovarmi davanti a un testo che aveva un tratto di autorialità spiccato mi abbia messo al riparo dalla tentazione di far pesare le mie competenze linguistiche e la mia dimestichezza con la narrazione e la scrittura d'invenzione, che avrebbero finito per normalizzare la lingua di Rabito. Dovevo a tutti i costi conservare la sua capacità di ire fecondissime, ironie, sarcasmi, intelligenza e doti affabulatorie non indifferenti, espressa nella sua lingua letteraria inimitabile.

*La narrazione nel dattiloscritto seguiva sempre il criterio cronologico? Vi erano salti temporali?*

Come spiegavo prima parlando del lavoro di riconoscimento di quelle che ho chiamato «radure narrative», ho sempre cercato di lasciare che a guidare le scelte

fosse il testo, di seguire l'andamento cronologico della storia così come Rabito la stava raccontando, concentrando l'attenzione su quei passaggi che all'autore stavano particolarmente a cuore, e su cui in modi e momenti diversi spesso ritornava: la questione della «casa rotta» ereditata dalla suocera e, in genere, il desiderio perenne di costruirsi un tetto con le proprie mani ovunque si venisse a trovare; la questione dell'ossessiva ricerca di lavoro o di come sbarcare il lunario; il motivo ricorrente della sua pervicacia nell'acquisizione di competenze che gli potessero permettere di migliorare la sua posizione socio-economica; l'amore per la madre; il desiderio di riscatto attraverso lo studio dei figli.

Man mano che ritornavo sul dattiloscritto e sulle parti che andavo selezionando, mi rendevo anche conto che Rabito, narrando la sua vicenda umana così innestata nel corpo della grande Storia, stava anche restituendo un'immagine di sé ispirata a modelli ben precisi che andavano dal *Guerin Meschino*, al *Conte di Montecristo*, all'*Opera dei Pupi*. Si trattava di una lenta tessitura d'identità che bisognava tenere in considerazione e che spiegava, ad esempio, la cura con cui quest'io-narrante si soffermava su eventi in apparenza irrilevanti, talmente modesti nel loro respiro narrativo da passare inosservati alla prima lettura.

Il racconto dell'ostinazione con cui, in uno dei suoi mille lavori, questo bracciante semianalfabeta avvezzo all'arte di arrangiarsi cerca di imparare a guidare un trattore ne è un esempio evidente. Il modo in cui la narrazione si articola, la precisione del dettaglio narrativo, umano, psicologico, la pervicacia con cui Rabito cerca di restituire l'intera vicenda nel suo esito disperatamente grottesco fanno di quel micro evento (come di tutti quei micro eventi in cui, ad esempio, racconta le sue peripezie con la casa «rotta» della suocera, oggetto di un lavoro certosino di ricostruzione nell'edizione Einaudi) qualcosa di più che uno dei mille aneddoti di cui è disseminata una vita. Dietro la determinazione con cui Vincenzo Rabito cerca di imparare a guidare il trattore rischiando di rompersi l'osso del collo, dietro l'ostinazione con cui – anni dopo – rievoca senza ingenui abbandoni quell'evento, dandogli forma e sostanza narrativa, si annida, a ben guardare, uno degli aspetti

portanti della vita stessa di questo bracciante-cantoniere, e della sua autobiografia: il rapporto tra tenacia e malasorte. La tenacia del protagonista e dell'uomo Rabito *contro* la malasorte, *nella* malasorte, *nonostante* la malasorte. La malasorte di non saper guidare un trattore e poter avere un posto di lavoro migliore; la malasorte di essere carne da macello in guerre spaventose; la malasorte di trovarsi sempre in balia dei potenti quasi per condanna di nascita; la malasorte di essere semianalfabeta. Quella malasorte che Rabito fronteggia con lo stesso coraggio, curiosità e irriducibilità che lo hanno portato in età avanzata a imparare a usare uno degli strumenti di scrittura più sofisticati del suo tempo per scrivere la propria storia.

Spesso quelle *radure*, dunque, dove mi sembrava di poter riconoscere un'indiscutibile forza narrativa, erano anche i luoghi in cui la portata delle cose raccontate andava ben al di là dell'aneddoto o della cronaca, toccando punti focali, fondativi, se non addirittura le fondamenta stesse su cui si era plasmata prima l'esistenza reale di Rabito e poi la vita così come egli stesso l'aveva voluta restituire e rievocare con lucidità, consapevolezza, ironia, e con la rabbia di chi non si dà mai per vinto.

Così, ho sempre cercato di restituire anche il livello di «focalizzazione» con cui Rabito raccontava gli eventi. Certo, nel libro edito da Einaudi ci sono salti temporali molto più spiccati rispetto al dattiloscritto, ma spesso si tratta di vicende molto secondarie e narrate in modo confuso, vicende tra l'altro spesso riprese in seguito e raccontate con più acume nel corso della narrazione.

*In un'altra intervista sottolineava l'esigenza di scovare nel testo «link per isolare micropassaggi narrativi» e per poi «cucire le radure narrative», i macrotesti. Ci incuriosisce il dettaglio: può fare degli esempi dall'esperienza redazionale di* Terra Matta*?*

Per spiegare come ho lavorato sui «link», devo fare una premessa fondamentale e apparentemente peregrina. Con le pagine dedicate all'Africa (2007, pp. 195-219) – quel miserabile deserto dove Vincenzo Rabito finisce un po' per caso,

un po' per ingenuità, un po' per non-rassegnazione al proprio destino, un po' per la disonestà di chi comanda, e un po' soprattutto per quella malasorte che non gli dà mai tregua – affiora nell'autobiografia un tema che nel corso della scrittura si farà sempre più ossessivo: l'importanza vitale di possedere o farsi una casa in cui poter abitare, una casa realizzata con le proprie mani, il proprio talento, la propria irriducibilità.

Non c'è luogo inospitale in cui Rabito non provi a costruirsi la sua capanna, con tanto di tavolino e sedie, o a coltivare un quadratino d'orto. Non c'è questione che lo angosci di più, una volta tornato in patria. Sono un'infinità e molto contorte (nel dattiloscritto) le pagine dedicate alla casa ereditata dalla moglie, che gli costerà un occhio della testa ristrutturare tra mille beghe, intralci e fallimenti. Non c'è paese in cui Rabito non cerchi di edificare un tetto anche immateriale, un luogo cioè in cui abitare a pieno titolo, magari anche provando a imparare una nuova lingua, come gli accade nella Germania già attraversata dai venti di guerra. Fatto di grandissima rilevanza per chi, come questo bracciante, sconta un semianalfabetismo cui non si rassegnerà mai e che cercherà di compensare anche attraverso gli studi dei figli. Non c'è infine orgoglio maggiore per il Rabito-cantoniere (insieme alla «riuscita» dei figli) che poter finalmente comprare una casa come si deve, adeguata alla sua nuova condizione socio-economica. Aver riconosciuto questo tema portante e l'ossessività con cui Rabito vi ritorna, declinando il motivo della casa in gesti anche molto diversi fra loro ma tutti caratterizzati dalla ricerca sistematica di un luogo dover poter abitare (poco importa se si tratti di un tetto o di una lingua), mi è stato di molto aiuto per decidere come avrei collegato i brani selezionati.

Mi sono chiesta: cosa rappresenta, in fin dei conti, per Rabito quest'autobiografia capace di contenere un'intera vita e darle senso? Perché un uomo così riservato ha messo tanto furore e tanta ostinazione nel rievocare con una memoria così implacabile la sua esistenza? Perché, sfidando i suoi limiti, ha cercato di darle una dignità letteraria e linguistica? Perché ha rilegato con tanta cura quei fogli? Certo, non poteva mai immaginare il successo editoriale riservato alla sua autobiografia, ma sicuramente immaginava dei lettori.

Non fa mai riferimento a dei lettori specifici, ma garantisce la «veretà» delle cose che narra «magare che si capisce poco», sottolinea quanto conti la qualità di una vita per arrogarsi il diritto di raccontarla («Se all'uomo in questa vita non ci incontro aventure, non ave niente darraccontare»). Dunque, tornare su quell'autobiografia, giorno dopo giorno per anni, significava probabilmente raccontare sino in fondo e in tutta la sua verità non a se stesso ma agli altri, a chiunque avrebbe avuto la possibilità di leggere il suo dattiloscritto, una vita avventurosa, che sapeva degna di essere narrata e che, diversamente, sarebbe andata perduta. Se quell'autobiografia per Rabito non fosse stata in un certo senso la «casa ultima» della sua vita (o forse l'unica che gli era dato abitare a pieno titolo), non si capirebbe l'ostinazione con cui evocava ogni passaggio della sua esistenza, né la ricerca ossessiva di parole capaci di dar voce a quel che rischiava di andare perduto: le avventure o disavventure, i tratti umani e psicologici, l'acume dei giudizi storici, i desideri, le conquiste, le disillusioni, insomma l'intera esistenza, per di più anche un po' romanzata, di un uomo oscuro che non era mai riuscito a raccontarsi sino in fondo nemmeno ai propri figli.

Quando ho intuito che quel testo era una sorta di ultima dimora in cui Vincenzo Rabito aveva cercato con tutte le sue forze e la sua verve di dar forma, durata e senso alle vicende disperse della sua esistenza, ho capito anche come avrei dovuto cucire le sezioni narrative che avevo individuato: avrei dovuto star sempre un passo indietro rispetto al perimetro della storia, cercando di far sentire il meno possibile la presenza di un curatore, muovendomi con discrezione, affidandomi a un lavoro di microchirurgia, ricucendo cioè i pezzi con passaggi o snodi presenti già nel testo. Sarebbero stati quei passaggi e quegli snodi a portare il lettore da una «radura» all'altra, senza dover ricorrere a fastidiose o macroscopiche interferenze del curatore sotto forma di riassunti o spiegazioni. La voce insomma che doveva arrivare ai lettori doveva essere il più possibile quella di Vincenzo Rabito.

*Lei sostiene di essere stata letteralmente «rabitizzata». Quali sono le peculiarità della lingua «rabitese»?*

La lingua di Rabito è fatta di una certa quantità di parole chiave che variano nel tempo e che vengono combinate dall'autore in modo diverso, a seconda di due fattori fondamentali: la natura delle cose che sta narrando e la sua competenza linguistica, su cui spesso si sente l'influsso dei contesti linguistici con cui Rabito man mano viene a contatto. Nelle pagine in cui racconta della Grande Guerra, ad esempio, si sente moltissimo l'influsso del gergo militare o di un certo linguaggio burocratico che Rabito doveva aver scoperto proprio in quegli anni. Tanto Rabito lavora sulle parole (orecchiate, imparate, storpiate, forzate nel loro valore semantico per una sorta di istintivo bisogno di esprimere in modo esatto e comprensibile vicende, pensieri e sensazioni), tanto invece la sua sintassi è schematica, ripetitiva. La sua ricchezza è dunque più lessicale che sintattica, tanto più che doveva avere ben chiaro in testa il modo di raccontare dei «cuntisti», dei grandi narratori orali della tradizione siciliana. Il suo è sostanzialmente un flusso narrativo che varia nel ritmo, nel volume, nel tono. Un flusso, di cui bisognava in ogni modo restituire l'andamento e la voce, appunto. Anche per questo abbiamo scelto infine di eliminare ogni segnalazione di lacuna o integrazione con le parentesi, utilizzando solo qualche volta un segno meno invasivo come il corsivo.

Una volta che si era deciso di privilegiare le qualità narrative, il talento affabulatorio di questo bracciante, la sua capacità di suscitare emozioni attraverso registri, ritmi, toni diversi, sarebbe stato incoerente disseminare il testo di segni e indicazioni che tra l'altro rimandavano a un altro testo di cui nessun lettore – a parte i linguisti e i filologi – avrebbe di fatto sentito la mancanza. Indicazioni rigorose di tagli e integrazioni, ampi apparati di note storiche o linguistiche, piccoli interventi in italiano per sintetizzare un passaggio mancante (funzionali a esigenze di rigore filologico, linguistico, storico) avrebbero interrotto il flusso bulimico che caratterizza il modo di narrare di questo bracciante e tradito nella sostanza più profonda quello

spirito affabulatorio che aveva dato vita a un *cuntu* fluviale di cui si voleva restituire anche l'irruenza.

*Come avete trovato l'equilibrio tra leggibilità, fedeltà allo spirito dell'autore, interventi redazionali, rispetto del pubblico destinatario? Si sente "sarta dalla mano leggera"?*

Nella sua versione Luca Ricci aveva fatto una scelta molto conservativa e rigorosamente filologica: niente segni diacritici (accenti, apostrofi); agglutinamenti e separazioni tra le parole riportati in modo puntuale; ogni ricostruzione lessicale o sintattica segnalata, così come le lacune e le integrazioni. Tutto ciò non solo comprometteva la leggibilità ma poneva una questione ancora più ampia e complessa, che abbiamo a lungo sviscerato nelle nostre discussioni e che potrei sintetizzare in questi termini: lasciare il testo privo di accenti e apostrofi, restituire fedelmente tutte le incongruità ortografiche (alcune delle quali, tra l'altro, non era chiaro se si dovessero attribuire all'uso della macchina da scrivere o alle competenze specificatamente linguistiche dell'autore), segnalare ogni singola integrazione e lacuna con parentesi tonde e quadre significava sostanzialmente un rifiuto di scegliere se fare di *Terra matta* un testo destinato ad addetti ai lavori o invece un'opera narrativa leggibile anche da un pubblico più vasto. Per risolvere questo dilemma, con l'aiuto di Paola Gallo e di Mauro Bersani (responsabile dei «Classici Einaudi»), ci siamo trovati d'accordo sul fatto che il nostro compito non era quello di esibire i limiti di questo bracciante siciliano «inafabeto» in termini di competenza linguistica riguardo alle norme che regolano la parola scritta, ma piuttosto quello di cercare di restituire la sua voce, la percezione orale che Rabito ha delle parole. Non c'è alcun dubbio, ad esempio, che se Rabito scrive «cosi» invece di «così», quel che pensa di star scrivendo è «così», non «cosi».

Riguardo poi, ad esempio, alle diverse ricorrenze della parola «lavoro», che nell'originale qualche volta si presenta nella forma «la voro» in cui la parte iniziale sembra essere percepita dall'autore come un articolo, è molto probabile che la forma

separata sia dovuta a un errore di battitura, al fatto di scrivere con un mezzo che Rabito stava imparando a conoscere o di cui sconosceva alcune funzioni.

Quindi nella nostra edizione a volte la parola «lavoro» è fusa con l'articolo («allavoro») ma non ricorre mai in quella forma («la voro») proprio perché Rabito aveva un'esatta percezione dei confini del termini. In questo senso ci siamo comportati, in verità, nel modo che Saverio Tutino raccomandava alle giurie dell'ADN: ascoltare la voce che anima il testo.

Credo dunque di essere stata una sarta che ha cercato di farsi guidare da un principio portante: «*intelligere* il testo», cioè comprenderne le ragioni più profonde e, anche a costo di commettere errori, cercare di rimanere fedele a questo principio. Per questo motivo si è deciso di affidare a una nota (2007, p. VII) le osservazioni relative agli aspetti più strettamente connessi alla competenza linguistica (grammaticale, ortografica), ma di mantenere nel testo tutte quelle sgrammaticature, distorsioni ortografiche e lessicali, asintatticismi, errori che rimandavano o potevano rimandare a una significazione più profonda: sia riguardo alla natura dell'esperienza che Rabito stava evocando (come nel caso di «tintura di odio» o «fuoche alte ufficiale») sia riguardo alla percezione stessa della lingua e dei significati che Rabito andava sviluppando nel corso della sua vicenda esistenziale e della sua esperienza di scrittura (uso alternato di «onesta mente» e «onestamente», o ancora uso di espressioni come «sottoscritto» o «sotto scritto» prese in prestito dal gergo burocratico, espressioni che non sono semplicemente errori di competenza linguistica, ma dicono moltissimo in termini di senso, di modo di intendere una certa parola).

*Qual è il segreto di* Terra Matta*? Le avventure della vita di Rabito? La sua* verve *narrativa? Il fatto che un semianalfabeta costruisca una città-labirinto di parole? Il Novecento visto con gli occhi di Vincenzo Rabito che diviene letteratura?*

Sono tutte queste ragioni messe insieme che fanno di *Terra Matta* un piccolo significativo miracolo, rendendo questo testo, a mio avviso, unico e imprescindibile.

*Una curiosità: è sua la prefazione a* Lasciato nudo e crudo*, dell'altro siciliano Castrenze Chimento, autobiografia fatta di sofferenze, fame, disperazione, violenza. Chimento, vincitore a Pieve, analfabeta fino a 74 anni, scrive in modo «pulito»: i congiuntivi sono al loro posto. Possibile? Chimento ha imparato alla perfezione l'italiano standard? È stata pesante la mano redazionale in quel caso?*

Non ho curato io il testo di Castrenze Chimento, dunque non so come si sia lavorato in quel caso. Quel che mi risulta è che dietro la scrittura di Chimento c'è un lungo apprendistato in cui l'autore è stato seguito da una professoressa che credo gli abbia dato un grande sostegno.

*Enzo Fragapane*

## Inediti e traduzione

*In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e della riflessione letteraria contemporanea, in particolare nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.*

## *Tra impegno sociale e ricerca letteraria*

## *Breve viaggio nella poesia di Erika Martínez*

Nel corso della seconda edizione della manifestazione “L’Europa in versi”, tenutasi a Roma lo scorso 21 marzo nell’ambito delle celebrazioni per la Giornata Mondiale della Poesia, con il patrocinio, tra gli altri enti, della Casa delle Letterature, dell’Instituto Cervantes di Roma e degli Istituti di Cultura dei diversi paesi europei intervenuti, abbiamo avuto occasione di conoscere ed accompagnare la giovane poeta spagnola Erika Martínez.

Con Erika siamo senza dubbio al cospetto di una delle voci più interessanti dell’ultima poesia iberica, di una scrittrice che, secondo la migliore tradizione del suo paese, da sempre alterna l’attività propriamente creativa con quella critica, che per altro appare spesso in controluce, tra versi e discorsi differenti, per approccio e rigore analitico, in buona parte della sua lirica. Come nel caso di molti *poetas profesores* del passato, dunque, la materia poetica e quella critica si intersecano spesso, generando un connubio che tuttavia non stride, non isterilisce la libera espressione del pensiero poetico; al contrario, proprio la consapevolezza intellettuale dà vita a una lirica fortemente “ragionata”, mai fortuita o impressionistica, tantomeno gridata, sempre ripensata alla luce di un’esperienza innervata di coscienza storica, sociale, culturale.

Nata a Jaén, in Andalusia, nel 1979, Erika Martínez studia e insegna da alcuni anni presso l’Università di Granada, dove ha conseguito anche un dottorato in Filologia ispanica e dove porta avanti diversi progetti di ricerca dedicati alla letteratura spagnola e ispanoamericana contemporanea. Frutto di questa attività critica sono, ad esempio, oltre a saggi e articoli sparsi, i volumi *Entre bambalinas: poetas argentinas tras la última dictadura* (Iberoamericana-Vervuert, 2013) e

*Queridos todos: el intercambio epistolar transatlántico entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX* (Peter Lang, 2013), nonché l'interessante *Antología de la poesía española en la segunda mitad del siglo XX* (Universidad Autónoma de México, 2011), che offre uno sguardo non comune sulla produzione lirica dell'ultimo Novecento. Come poeta, con la sua prima raccolta di versi, *Color carne* (Pre-Textos, 2009), ha ottenuto il Premio Radio Nacional de España per la poesia, mentre il suo secondo e più noto libro, *El falso techo* (2013), anch'esso pubblicato dalla valenciana Pre-Textos, è stato inserito tra i cinque migliori libri di poesia selezionati dalla rivista «El Cultural» e ha ottenuto una menzione al prestigioso Premio de la Crítica. Per la stessa casa editrice ha inoltre pubblicato anche un curioso libro di aforismi, *Lenguaraz* (2011).

Come si evince in parte dai suoi interessi di studio e come vedremo dalla scelta di testi che proponiamo di seguito e che cercano di offrire una panoramica non parziale sulla sua attività letteraria, quella di Erika Martínez è una poesia indubbiamente *comprometida*, "impegnata", la cui vocazione tuttavia non aderisce a un credo politico definito, a un'ideologia o, peggio, a una moda letteraria ben identificabile. La sua voce in questo senso è libera e fresca, mai ingessata o annunciata: i suoi versi si avvicinano con cautela al lettore, lo portano lentamente dentro un discorso il cui esito non è mai del tutto prevedibile e spesso sorprende per lucidità e acume di pensiero. In molti frangenti questa lirica è stringente, avvolgente, in altri sembra ricorrere invece all'espediente felice dell'*aprosdòketon*, con *explicit* illuminanti e inattesi che sparigliano la riflessione, che sbaragliano il senso comune e le idee acquisite (in poesia e "in società").

In queste prime e promettenti opere la vocazione della Martínez ci appare senz'altro *civile*, nell'accezione alta del termine, e si manifesta in una scrittura che è, sì, lucidità di ragionamento e testimonianza, concretezza e denuncia, ma anche, come racconteremo più avanti, continua ricerca di stile, lavorìo sul linguaggio e sulle sue possibilità, sulla tensione che si accumula nel verso lungo o che si scarica di getto nella brevità dei testi più icastici. Non è un caso, in questa prospettiva, che la

scrittrice andalusa sia anche autrice di aforismi, genere “breve” ma gnomico per eccellenza, immediato ma al contempo ricco di suggestioni euristiche e possibilità interpretative.

La sua attività letteraria, come dicevamo, si accompagna da sempre a quella ermeneutica e critica in ambito nazionale e internazionale, e nell’ottica di una costante presenza sulla scena culturale va letta anche la sua regolare collaborazione con il quotidiano «Granada Hoy». È l’ennesima riprova di come in terra di Spagna i poeti, e gli scrittori in genere, abbiano rispetto all’Italia uno spazio maggiore sul piano mediatico (non solo locale) e siano in prima linea rispetto alle questioni più urgenti del presente. Da qui la possibilità di un “impegno” in senso moderno, scevro da un incasellamento dottrinale o da adesioni totalizzanti a questa o quella poetica, ma ugualmente vivo e consapevole: se c’è una cosa che si nota nel mondo della poesia iberica è proprio la grande dinamicità e la pluralità di voci tutt’altro che scontate o uniformi, una voglia di esserci, così come la coscienza che lo scrittore ha dei doveri e dei debiti nei confronti della collettività. In autori come Erika Martínez, nella sua parabola letteraria e professionale, di fatto sembra riflettersi ancora oggi l’ideale più profondo e autentico della *poesía social* del secolo scorso (e in realtà di ogni tempo), una poesia che cerca sempre una sponda nella storia e nell’attualità, che fa del mondo e delle sue storture e ingiustizie un terreno di serrato confronto morale e culturale, prima ancora che politico, che continua a credere, forse anche sbagliando, nel fatto che la letteratura possa contribuire a suo modo all’emancipazione della società tutta. E accanto ai contenuti, naturalmente, si porta avanti anche una “revisione” dello stile, delle possibilità stesse offerte dalle sue architetture.

Quella di cui stiamo parlando è una poesia che analizza e squaderna il Sistema dall’interno per denunciarne i margini – culturali e retorici − di implosione e credibilità. Questa è la sua sfida, ed è una sfida che non si adagia sugli allori del “politicamente corretto” – e del suo prevedibile linguaggio − né ammicca troppo scopertamente a sinistra, come ha invece fatto spesso la poesia sociale del passato: sebbene da molte liriche si possa intuire l’impegno dell’autrice in direzione di

battaglie da sempre condivise dal socialismo spagnolo – si pensi alla tematica "femminile", alle liriche dedicate all'immigrazione o alla polemica *labour* –, è altresì vero che la poesia non appare mai organica all'"ortodossia", ma piuttosto si mostra complice dell'asprezza di una situazione o di un ragionamento e comunque è sempre pronta al colpo a sorpresa, al rovescio del gioco e del pensiero facile.

Non mancano effettivamente tra i versi della Martínez anche lampi di cinismo e disincanto – in questo senso la produzione aforistica ne è una riprova chiarissima −, rabbia più che solidarietà sociale, sarcasmo più che ironia, e gli obiettivi della sua invettiva appaiono quelle stesse "categorie a rischio" e quegli stessi slogan celebrati dai monotoni santoni della catechesi progressista. Si vedano, in quest'ottica, i testi più politici di *El falso techo*, da *La casa encima* a *Protección oficial*: qui la polemica sociale si esercita a 360°, non risparmia nessuno, nel passato più remoto o anche più recente, quello della Spagna post-franchista, democratica e pluralista. E in un certo qual modo anche i testi in cui maggiormente traspare la componente autobiografica, quelli ad esempio di argomento memoriale e sentimentale, non fanno sconti (né alla poeta stessa né ai suoi compagni di viaggio): non c'è spazio per l'euforia o l'elegia *tout court*, tantomeno per la rivendicazione fiera o "piagnona"; tutto è filtrato da una sana disillusione storica e personale – a volte di genere o addirittura di classe – che non cede mai alla tentazione monotematica o monocromatica. Il tutto, lo ripetiamo, accompagnato da una costante ricerca formale che si esercita sia sul versante strettamente materico e "quantitativo" della poesia – si va da composizioni elaborate e dall'evidente *cursus* prosastico a testi più brevi e ritmicamente scanditi, fino all'estrema sintesi dell'epigramma e dell'aforisma − sia sul fronte del linguaggio poetico, della forma e sostanza dell'espressione lirica, che recupera e miscela tanto la compattezza di un lessico sorvegliato quanto i lacerti del discorso contemporaneo, non escludendo né il registro colloquiale né frammenti di terminologia specialistica, usata, quest'ultima, per lo più in chiave antifrastica. In effetti, per concludere, proprio il linguaggio denso e molteplice, prosaico e mescidato, mette in luce l'originalità e la vivacità della riflessione lirica di Erika Martínez, che nonostante la giovane età

esibisce una lucidità e una maturità di scrittura invidiabile, un volontarismo intellettuale che non è pompa o tromba, bensì acceso entusiasmo, alla greca, un coinvolgimento radicale che in ultima analisi sembra credere ancora nella forza della poesia; una forza che forse non raggiunge più, e magari non ha mai raggiunto, il grande pubblico, ma che ancora fa sentire tutta la coerenza e la purezza di una voce e di un canto appassionati.

Prima di presentare una breve antologia di testi, riportiamo di seguito anche una breve intervista realizzata con l'autrice in occasione della manifestazione ricordata all'inizio di questo scritto e che cerca di condensare in un rapido ma meditato botta e risposta con l'interprete alcune ragioni essenziali della sua vocazione e della sua poetica.

M. L.: *Leggendo la tua poesia, la prima cosa che colpisce è la chiarezza, l'autenticità di ciò che scrivi. È come se i tuoi pensieri, per quanto filtrati dal ritmo, dal verso e dalle strategie stilistiche tipiche della poesia, prendessero forma in un incontro immediato e spontaneo – un tempo si sarebbe parlato di "ispirazione"... – nel momento in cui ti imbatti nei temi e nelle situazioni che affronti. Allo stesso tempo, nelle tue liriche si nota anche una progressiva e profonda presa di coscienza rispetto a ciò che descrivi e commenti, come se rimuginassi certi argomenti varie volte prima di dare ad essi una consistenza concreta a livello di immagine e parola. Puoi dirci qualcosa in più sull'origine della tua creazione poetica, su come e da che cosa nascono realmente i tuoi versi?*

E. M.: Mi interessa sempre la chiarezza poetica purché risulti scomoda: per il tono (ironico, distante, grottesco), l'atmosfera (fantastica, sinistra, surreale) o la voce. In quest'ultimo caso, penso per esempio che la crudezza lirica possa essere un modo fertile di affrontare il reale, una "maniera" che, lungi dal neutralizzare conflitti intimi o collettivi, sappia moltiplicare le risonanze. Mi interessa una sorta di intemperie

morale. Aderire a ciò che è concreto, a ciò che è corporeo, è a volte il miglior modo di risvegliarne la trascendenza. Rispetto al processo di scrittura vero e proprio, credo che la poesia lavori con ossessioni che vanno articolandosi nell'inconscio, a livello di discorso e di immaginario, finché si impongono su chi scrive. Sento che le poesie hanno un proprio passato nella mia coscienza, un passato che conflagra durante l'attività di scrittura in maniera febbrile e improvvisa. Forse è da ciò che scaturisce la sensazione di immediatezza che producono.

M. L.: *Come critico, se dovessi dare una definizione d'insieme per la tua poesia, o per lo meno per quella che conosco e che ho tradotto, propenderei per utilizzare un aggettivo magari passato di moda, ma piuttosto fortunato ed esplicito in seno alla tradizione ispanica:* comprometida*, cioè "impegnata". Naturalmente, non mi riferisco a un impegno ideologico preciso e ortodosso – la tua, senz'altro, non è una poesia "a tesi" −, tuttavia è abbastanza evidente, nei tuoi versi, uno sguardo e un approccio alla realtà che investe questioni politiche, sociali e culturali molto attuali e pressanti. In proposito,* in primis *vorrei sapere se sei d'accordo con questa interpretazione "civile" della tua poesia e se desideri aggiungere qualcosa al riguardo. In secondo luogo, credi che la poesia possa ancora oggi avere un qualche ruolo nello sviluppo di una presa di coscienza pubblica o privata nel lettore, come auspicavano, ad esempio, gli autori della* poesía social *spagnola degli anni Sessanta?*

E. M.: In effetti, una buona parte della mia opera esibisce in modo esplicito una propria "politicità". Ovviamente, se accettiamo che la politicità del XXI secolo, per lo meno in poesia, è refrattaria al messianismo ed è senza dubbio priva di pretese totalizzanti. Credo infatti che la poesia politica oggi privilegi l'instabilità e si ribelli contro una sorta di chiusura, quando non proprio una "clausura", del senso, che minaccia costantemente una fuga, come se la sostanza, la direzione ideologica del verso fosse sempre in movimento e dunque non definibile in modo perentorio, statuario. In un discorso del genere, sì, mi ritrovo. Ad ogni modo, sono convinta che dei versi d'amore o una lirica sulla radiazione sonora dell'universo hanno la

medesima capacità di "cambiare il mondo" di una poesia sullo sciopero generale. La buona letteratura è sempre, a suo modo, contestataria.

M. L.: *In molti frangenti la tua poesia si mostra vicina alla prosa: sembri spesso avere bisogno di uno spazio più vasto e più lungo del verso tradizionale per l'elaborazione del tuo discorso poetico, per dare la giusta sfumatura agli argomenti che tratti e raggiungere la chiarezza di ragionamento a cui aspiri. Nella poesia contemporanea questa vicinanza, questa sovrapponibilità tra verso e prosa non è di certo nuova; puoi dirci qualcosa in più su questa tendenza − quasi una tentazione − verso la prosa che si nota in molte tue poesie? Da dove nasce, a che si deve e a che mira realmente?*

E. M.: Mi hai fatto pensare a una poesia che ho eliminato dal mio ultimo libro e che finiva così: «Essere prosaica / è l'unica maniera che conosco / di sopravvivere». Detto questo, mi interessa portare al massimo livello le modalità con cui la liricità e la speculazione propri del linguaggio possono generare tensioni all'interno di un componimento. Queste tensioni fanno sì che, alle volte, io scriva delle poesie in verso di aspetto notevolmente secco e prosastico, mentre magari il lirismo invade altri testi che ho scritto in forma di versicolo o direttamente in prosa. D'altra parte, e in modo assolutamente capriccioso, sento che c'è un dolore specifico nella liricità che a tratti cerco di contenere in un esercizio ascetico di rinuncia, con la speranza che dietro a questa rinuncia si percepisca la forza di ciò che contiene, tutto ciò che sta per soverchiarci.

M. L.: *Un'ultima domanda legata meno all'ermeneutica vera e propria e più alla semplice curiosità del critico. Una specie di richiesta di* coming out, *come si dice oggi. Quali sono i tuoi poeti preferiti (non solo spagnoli) classici e contemporanei, e perché? Nella tua poesia menzioni Pasolini, che probabilmente si sentirebbe attratto dal tuo modo di scrivere e descrivere la realtà: qual è il tuo*

*rapporto con la poesia italiana? A parte Pasolini, conosci e apprezzi nello specifico qualche poeta della nostra tradizione lirica o perfino degli ultimi decenni?*

E. M.: Sorvolando sugli spagnoli, ho letto molto Pasolini nell'adolescenza, ma il poeta italiano del Novecento che mi è rimasto più impresso è Eugenio Montale, per il suo modo di andare dalla materialità alla metafisica attraverso quelle piccole epifanie che si fanno spazio nella privazione e nella sconfitta, per il modo di scrivere intenso e concentrato. Ad ogni modo, spesso mi piacciono poeti anche per ragioni diametralmente opposte: che so, a volte per la loro scrittura libera e dirompente, smisurata, quasi incontenibile. Penso, ad esempio, a certe liriche di Amelia Rosselli. Credo che ci sia un tempo per Pavese e uno per Ungaretti; mi piacciono entrambi, ciascuno a suo modo. Al di là dei classici novecenteschi, negli ultimi anni ho avuto occasione di avvicinarmi anche alla poesia di Giorgio Caproni e Giovanni Raboni, che ho potuto apprezzare grazie alle stupende traduzioni spagnole operate dal poeta Juan Carlos Reche.

**Testi**

Selezione e traduzione di Matteo Lefèvre

Da *El falso techo*, Pre-Textos, 2013

***La casa encima***

*Tantos siglos removiendo esta tierra*
*que atravesó el ganado*
*y alimentó al ganado y a los hombres*
*que regaron esta tierra*
*con el curso negro de su sangre*
*– la sangre cambia de color*
*cuando sale del cuerpo –.*
*Tantos siglos alineando ladrillos,*
*aquí hubo un establo*
*sobre el que se construyó una iglesia*
*sobre la que se construyó una fábrica*
*sobre la que se construyó un cementerio*
*sobre el que se construyó un edificio*
*de protección oficial.*
*Tantas mujeres fregando sus baldosas,*
*pariendo en sus baldosas,*
*escondiendo la mierda debajo de las*
[*baldosas*
*que pisaron sus hijos ebrios*
*y sus sobrios maridos*
*que trabajaron y fornicaron*
*por el bien de un país en el que no*
[*creían.*
*Tantos siglos para que yo,*
*miembro de una generación prescindible,*
*pierda la fe en la emancipación,*
*mire el techo de mi dormitorio*
*y se me venga la casa*
*encima.*

***La casa addosso***

Tanti secoli smuovendo questa terra
che ha solcato il bestiame
e ha alimentato il bestiame e gli uomini
che hanno irrigato questa terra
con il corso nero del loro sangue
– il sangue cambia colore
quando fuoriesce dal corpo –.
Tanti secoli allineando mattoni,
qui ci fu una stalla
sopra cui fu costruita una chiesa
sopra cui fu costruita una fabbrica
sopra cui fu costruito un cimitero
sopra cui fu costruito un edificio
delle case popolari.
Tante donne pulendo le sue piastrelle,
partorendo sulle sue piastrelle,
nascondendo la merda sotto le piastrelle

che calpestarono i loro figli ebbri
e i loro sobri mariti
che hanno lavorato e fornicato
per il bene di un paese in cui non
[credevano.
Tanti secoli perché io,
membro di una generazione prescindibile,
perda la fede nell’emancipazione,
guardi il tetto della mia camera
e mi cada la casa
addosso.

***Carga y descarga***

*Los técnicos de equipaje caminan erguidos, a cámara lenta, con la figura desdibujada por el calor de los motores. Llevan cascos amarillos para aislarse de un estruendo que tampoco se escucha dentro del avión: película muda a ambos lados de la ventanilla.*

*Los técnicos de equipaje vienen de Bolivia, Marruecos, Zambia. Cargan, descargan maletas que han hecho tantos kilómetros como ellos pero mucho más rápido. Las maletas no necesitan pasaportes, visados, asilo: tienen código de barras.*

*Los técnicos de equipaje se fajan la cintura como un luchador de sumo antes de salir al ring. Son hermosos como eran hermosos los proletarios de Pasolini, que los imaginó hedonistas con un clasismo a su manera. Pasolini al que escupieron, postraron, lincharon, Pasolini que también era hermoso a su manera.*

*Los técnicos de equipaje visten monos azules aunque la empresa que los contrata cultiva el respeto a la diferencia. Cuando salen llevan todos los mismos vaqueros, zapatillas, camisetas estampadas. El capitalismo es un uniforme.*

*Los técnicos de equipaje son muy feos porque lo perdieron todo y viajaron para comer basura, para cargar, descargar maletas hasta volverse feos. Miran a los pasajeros que los miran a través de la ventanilla y piensan: qué hermosos, qué feos son mientras trasladan nuestras maletas con souvenires procedentes de Bolivia, Marruecos, Zambia, donde fuimos a hacer juegos de supervivencia.*

*Los técnicos de equipaje saben que cuatro maletas pesan igual que el cuerpo de un técnico de equipaje.*

***Carico e scarico***

Gli addetti ai bagagli camminano eretti, al rallentatore, con la sagoma indistinta per il calore dei motori. Portano caschi gialli per isolarsi da un frastuono che neanche si sente da dentro l'aereo: film muto da entrambi i lati del finestrino.

Gli addetti ai bagagli vengono da Bolivia, Marocco, Zambia. Caricano, scaricano valigie che hanno fatto tanti chilometri come loro ma molto più in fretta. Le valigie non hanno bisogno di passaporti, visti, asilo: hanno il codice a barre.

Gli addetti ai bagagli si fasciano la cintola come un lottatore di sumo prima di salire sul ring. Sono belli come erano belli i proletari di Pasolini, che li immaginò edonisti con un classismo a modo suo. Pasolini che fu sputato, abbattuto, linciato, Pasolini che pure era bello a modo suo.

Gli addetti ai bagagli vestono tute azzurre sebbene la ditta che li contratta coltivi il rispetto delle differenze. Quando escono portano tutti gli stessi jeans, scarpe e magliette. Il capitalismo è un'uniforme.

Gli addetti ai bagagli sono piuttosto brutti perché hanno perso tutto e viaggiato per mangiare spazzatura, per caricare, scaricare valigie fino a diventare brutti. Guardano i

passeggeri che li guardano attraverso il finestrino e pensano: che belli, che brutti sono mentre trasportano le nostre valigie con souvenir provenienti da Bolivia, Marocco, Zambia, dove siamo stati a fare corsi di sopravvivenza.

Gli addetti ai bagagli sanno che quattro valigie pesano come il corpo di un addetto ai bagagli.

***Turismo***

*Aterricé en Etiopía y fui a hacerme la pedicura. Me lo ofrecieron y acepté. Para que nadie se ofendiera. Permitiría cosas atroces con tal de que nadie se ofendiera.*

*Permití que Betty se arrodillara, ese era su nombre, me dijo. Quién se llama así en Etiopía. Permití que Betty se arrodillara y me limpiara el talón y el tobillo y la planta del pie y los dedos y también las uñas, permití que limase todo lo feo que había en mí, que se arrodillara.*

*Detesto pintarme las uñas. Pero no le pedí que lo dejara: le pedí que escogiera un color. Ponme tu favorito. Como si ceder la iniciativa rompiera algo la relación de Betty conmigo. Eligió el rosa chicle de mi camisa.*

*Acepto que me sirvan cerveza, que cultiven lo que como y cosan lo que visto: acepté que me hicieran la pedicura. Tan solo hay una diferencia simbólica. Eso pensé, simbólica. Y dejé a Betty que siguiera.*

***Turismo***

Sono atterrato in Etiopia e sono andato a farmi il pedicure. Me lo hanno proposto e ho accettato. Perché nessuno si offendesse. Permetterei cose atroci purché nessuno si offendesse.

Ho permesso che Betty si inginocchiasse, questo era il suo nome, mi disse. Chi si chiama così in Etiopia. Ho permesso che Betty si inginocchiasse e mi pulisse il tallone e la caviglia e la pianta del piede e le dita e anche le unghie, ho permesso che limasse via tutto il brutto che era in me, che si inginocchiasse.

Detesto mettermi lo smalto. Ma non le ho chiesto di non farlo: le ho chiesto di scegliere un colore. Mettimi il tuo preferito. Come se lasciare l’iniziativa rompesse in qualche modo la relazione di Betty con me. Ha scelto il rosa shocking della mia camicia.

Accetto che mi servano la birra, che coltivino ciò che mangio e cuciano ciò che indosso: ho accettato che mi facessero il pedicure. C’è giusto una differenza simbolica. Questo ho pensato, simbolica. E ho lasciato che Betty continuasse.

***Porque no alcanzo***

*El número que me apuntaste sobre la [mano*
*se desdibuja como lo importante*
*en el avispero de los conceptos.*

*Esta es mi tara: uso muletas*
*para llegar a los objetos*
*que todo lo contienen.*

*Mi abuela con alzhéimer lo sabía.*
*De repente me acuerdo de aquel hombre*
*tan preocupado por comprender*
*que se hizo lobotomizar.*

*Yo supe lo que era importante.*
*¿Y dónde estás ahora*
*que tengo que pedírtelo?*
*Estoy cansada. Ven,*
*alcánzame esa silla.*

***Perché non ci riesco***

Il numero che mi hai annotato sulla mano
si sfoca come ciò che è importante
nel vespaio delle idee.

Questa è la mia tara: uso stampelle
per giungere agli oggetti
che tutto contengono.

Mia nonna con l'alzheimer lo sapeva.
D'improvviso mi ricordo di quell'uomo
tanto preoccupato di comprendere
che si fece lobotomizzare.

Io ho saputo ciò che era significativo.
E dove sei adesso
che devo chiedertelo?
Sono stanca. Vieni,
avvicinami la sedia.

***Protección oficial***

*Me subvencionaron hasta hacer de mí*
*un producto ejemplar*
*de la socialdemocracia,*
*tuétano de infancia con monjas,*
*contestona sin decibelios,*
*curiosa, voluntarista,*
*mujer que asoma la cabeza,*
*soy un monstruo.*

***Protezione ufficiale***

Mi hanno sovvenzionato fino a fare di me
un prodotto esemplare
della socialdemocrazia,
midollo da infanzia dalle monache,
replicona senza decibel,
curiosa, volontarista,
donna che alza la cresta,
sono un mostro.

***El hombre del falso techo***

*Un hombre horizontal*
*habita el falso techo de mi casa.*
*Cuando recorro el pasillo*

***L'uomo del falso tetto***

Un uomo orizzontale
abita il falso tetto di casa mia.
Quando passo per il corridoio

*repta sobre mí*
*como un soldado a tierra*
*y repite con acento extranjero*
*cada palabra que digo.*
*Atrincherado en la altura,*
*desgasta el yeso oscuro*
*con su runrún de termita.*
*Se acomoda, gana terreno,*
*consigue que sea yo*
*quien se esconde.*

striscia al di sopra di me
come un soldato a terra
e ripete con accento straniero
ogni parola che dico.
Trincerato nell'altezza,
consuma il gesso scuro
con il suo ronzio di termite.
Si mette comodo, guadagna terreno,
ottiene che sia io
chi si nasconde.

### *Lo sublime*

*Observo con desconfianza la máquina de productos lácteos enriquecidos con fibra. Me hipnotiza su armazón inaccesible, sus entrañas de frío multicolor.*

*Nunca me ha hecho falta palparme los bolsillos para saber que estaban vacíos. Me palpo los bolsillos.*

*Vigilo la máquina, su realidad de efigie a la espera de algo. Ni un solo parpadeo. Pero mi sed.*

*Toco su cristal como se toca la ventanilla de un coche con el motor encendido, a punto de marcharse con nuestras huellas sobre el rostro del conductor.*

*No me bastaría con poseer una sola de sus dosis. Quiero ser ella misma, forma reciclada, materia inerte expendedora de materia.*

### *Il sublime*

Osservo con sospetto la macchina di prodotti lattei arricchiti con fibra. Mi ipnotizza il suo assemblaggio inaccessibile, le sue viscere di freddo multicolore.

Non ho mai avuto bisogno di palparmi le tasche per sapere che erano vuote. Mi palpo le tasche.

Sorveglio la macchina, la su realtà di effigie in attesa di qualcosa. Neanche un solo lampo. Ma la mia sete.

Tocco il suo vetro come si tocca il finestrino di una macchina con il motore acceso pronta a partire con le nostre impronte sopra il volto del conducente.

Non mi accontenterei di possedere una sola delle sue dosi. Voglio essere lei stessa, forma riciclata, materia inerte distributrice di materia.

***Decir***

*Las palabras se me resisten*
*como el viento rojo a las banderas,*
*como las banderas rojas al viento,*
*como tú la primera vez que te negaste*
*y el semáforo no cambiaba*
*y pasó un metro por debajo.*

*Tiemblan el suelo que piso*
*y las ramas contra el cielo.*
*Las palabras que no digo tiemblan.*

*Escribir es hacerle cosquillas*
*a las raíces de las cosas.*

***Dire***

Le parole mi fanno resistenza
come il vento rosso alle bandiere,
come le bandiere rosse al vento,
come te la prima volta che hai detto no
e il semaforo non scattava
e passò la metro lì sotto.

Tremano il suolo che calco
e i rami contro il cielo.
Le parole che non dico tremano.

Scrivere è fare il solletico
alle radici delle cose.

Da *Lenguaraz*

***Aforismi***

*Rencorosa y nostálgica, la civilización construye una pequeña ciudad dentro de cada bosque y un pequeño bosque dentro de cada ciudad.*

Rancorosa e nostalgica, la civiltà costruisce una piccola città dentro ogni bosco e un piccolo bosco dentro ogni città.

*

*Nos hicieron creer que el alma de una mujer era profundamente impenetrable. ¿Qué penetración temían?*

Ci hanno fatto credere che l'anima di una donna era profondamente impenetrabile. Che penetrazione temevano?

*

*La emancipación comienza tras el descubrimiento de nuestro tirano interior.*

L'emancipazione comincia dopo la scoperta del nostro tiranno interiore.

*

*¿Qué poeta pronuncia la palabra política sin ruborizarse? ¿Qué político la palabra poesía? Escribir: trabajar el rubor.*

Quale poeta pronuncia la parola politica senza arrossire? Quale politico la parola poesia? Scrivere: lavorare il rossore.

*Poesie inedite*

### ***Mujer mirando a hombre que limpia coche***

*Mujer en restaurante que no puede permitirse mira a hombre que limpia coche. Mujer con ojo derecho más grande, ojo que divaga y espía a través del cristal con cuello alto. Tres colegas en la mesa y uno de ellos la manda a comprobar el punto de la carne. Vagina es túnel que comunica cocina y hombre. Anda, ve tú que sabes.*

*Hombre que limpia coche limpia coche. Es tan caro que no le pertenece. Y se agacha junto al guardabarros con su trapo, y se estira de puntillas sobre el capó, y desaparece hasta la cintura mientras sacude los asientos. Muestra posturas sucesivas y también superpuestas, como una de esas placas fotográficas de Muybridge con atletas primitivos y caballos.*

*Mi abuelo fue cochero y después dueño de restaurante, ¿yo qué soy? Hombre que limpia coche mira a mujer en restaurante que no puede permitirse y le devuelve el escaparate. Una energía insolente resucita crustáceos y moluscos sobre el plato.*

*No se rompe un cristal poco a poco. En su afuera no hay hueco, ranura, agujerito donde hincar herramienta última. Hay que romper cristal de pronto. O romperlo de la nada, como ese vaso que alguien golpeó pensando-pensando contra el fregadero y, minutos más tarde, pedacea sobre la mesa.*

### ***Donna che guarda uomo che lava macchina***

Donna in ristorante che non può permettersi guarda uomo che lava macchina. Donna con occhio destro più grande, occhio che vaga e spia attraverso il vetro con collo alto. Tre colleghi a tavola e uno di essi la manda a controllare la cottura della carne. Vagina è tunnel che mette in comunicazione cucina e uomo. Forza, avanti tu che sai.

Uomo che lava macchina lava macchina. È così cara che non gli appartiene. E si abbassa fino al parafango con il suo straccio, e si alza sulle punte sopra la cappotta, e sparisce fino alla cintola mentre sbatte i sedili. Esibisce posizioni multiple e anche sovrapposte, come una di quelle lastre fotografiche di Muybridge con atleti primitivi e cavalli.

Mio nonno fu autista e dopo padrone di un ristorante, io che sono? Uomo che lava macchina guarda donna in ristorante che non può permettersi e lo riflette la vetrina. Un’energia insolente resuscita crostacei e molluschi sopra il piatto.

Non si rompe un vetro a poco a poco. Nella sua facciata non c’è buco, fessura, forellino dove conficcare l’arnese decisivo. Bisogna rompere un vetro di colpo. O romperlo dal nulla, come il bicchiere che qualcuno ha sbattuto sovrappensiero contro il lavello e, minuti più tardi, va in frantumi sul tavolo.

***La barriada***

*Padre, hoy duermo en casa de la abuela, que vive en una barriada miserable donde cada crimen es archivado como caso paranormal. La abuela sabe que tiene tres hijos pero no los recuerda. Por la tarde se ensimisma y borda gritos de vencejo.*

*Tu hermano el loco se partió el cuello contra el fondo del pasillo, después de una carrera aplaudida desde la puerta por los críos del vecindario. Los miembros se le enredan improbables alrededor del cuerpo, como ramas de bonsái, y nadie quiere sacudirle el polvo del abrigo.*

*A la mesa está sentado tu hermano el ciego, que tiene un agujero en la barriga. Los garbanzos que traga se le cuelan, caen rodando y escriben en braille sobre el suelo: Yo nunca he hecho daño. La abuela suspira.*

*Tú estás muerto, padre, pero también estás vivo, porque te puedo llamar para contarte que los tres cadáveres de los que hablo no aparecen solo en este poema.*

*La barriada donde vive la abuela, ahora que todo lo pierdo, se llama miedo de clase.*

***Il sobborgo***

Padre, oggi dormo a casa della nonna, che vive in un sobborgo miserabile dove ogni crimine è archiviato come caso paranormale. La nonna sa di avere tre figli, ma non li ricorda. La sera si raccoglie e ricama grida di rondone.

Tuo fratello il pazzo si spezzò il collo contro il fondo del corridoio, dopo una corsa applaudita dalla porta dai bambini di tutto il vicinato. Le membra gli si aggrovigliano improbabili intorno al corpo, come rami di bonsai, e nessuno vuole scuotergli via la polvere dal cappotto.

A tavola è seduto tuo fratello il cieco, che ha un buco nella pancia. I ceci che ingoia ci si infilano, cadono rotolando e scrivono in braille sopra il pavimento: *Io non ho mai fatto del male*. La nonna sospira.

Tu sei morto, padre, ma sei anche vivo perché posso chiamarti per raccontarti che i tre cadaveri di cui parlo non appaiono solo in questa poesia.

Il sobborgo dove vive la nonna, ora che ho perso tutto, si chiama paura di classe.

***Casco, cráneo, bala***

*Estalactita y estalagmita*
*se buscan, quisieran abolir*
*el arriba y el abajo.*

*Una vieja trinchera se hizo gruta*
*tras un derrumbamiento,*
*sellando el casco del hombre que murió*
*y su cráneo y también la bala.*
*Los sedimentos trabarán*
*gota a gota la escena,*
*la geología violentando la historia,*
*casco, cráneo, bala calcificados*
*como los engranajes de un motor húmedo*
*o los huesecillos*
*del oído de mi madre,*
*ya sin movimiento.*
*El dolor hace surcos*
*sobre la piedra, ¿no lo oyes?*

*Igual que en las pinturas rupestres,*
*el bisonte superpuesto al cazador,*
*macho y hembra indistinguibles,*
*nada detrás,nada antes, y en la [superposición*
*su galope y también su multitud,*

*la humanidad hablando consigo misma*
*varios siglos hacia adelante:*
*una flauta pentatónica, una mujer toro,*
*las palabras sin prisa de todos los que [fueron.*
*Desde lo alto, caen cortinas minerales*
*que cubren casco y cráneo y también [bala.*

**Casco, cranio, pallottola**

Stalattite e stalagmite
si cercano, vorrebbero abolire
il sopra e il sotto.

Una vecchia trincea è divenuta grotta
dopo una frana,
sigillando l’elmetto dell’uomo che morì
e il suo cranio e anche la pallottola.
I sedimenti giunteranno
goccia a goccia la scena,
la geologia che rifiuta la storia,
casco, cranio, pallottola calcificati
come gli ingranaggi di un motore umido
o gli ossicini
dell’orecchio di mia madre,
ormai senza movimento.
Il dolore scava solchi
sopra la pietra, non lo senti?

Come nelle pitture rupestri,
il rinoceronte sopra il cacciatore,
maschio e femmina indistinguibili,
niente dietro, niente davanti, e nella [sovrapposizione
il loro galoppo e anche la loro [moltitudine,
l’umanità che parla con se stessa
vari secoli in avanti:
un flauto pentatonico, una donna toro,
le parole senza fretta di tutti quelli che [furono.
Dall’alto cadono tende minerali
che coprono casco e cranio e anche [pallottola.

*Estridente, matinal sobre los sedimentos,*
*el tiempo ondea como la cresta de un [gallo.*

Stridente, mattutino sui sedimenti,
il tempo ondeggia come la cresta di un [gallo.

*Matteo Lefèvre*

## *La frontiera della traduzione e i perimetri culturali: recupero di Lotman*

Durante il secolo che va dalla prima metà del XIX fino a quella corrispondente del XX, il processo di decolonizzazione fu aiutato dai frequenti rapporti culturali che si instaurarono tra gli Stati di antica collaborazione commerciale, poiché tali rapporti rappresentano la naturale prosecuzione di quelli di scambio economico e individuale; anche laddove l'incontro può sembrare meno approfondito, è naturale nasca uno scambio culturale relativo al parere che una realtà ha dell'altra, alla volontà o meno di comunicare, funzionale alla loro relazione futura. Fu durante il Diciannovesimo secolo che il distacco dall'autorità della precedente madrepatria costrinse gli Stati di nuovissima costituzione a stringersi attorno a simboli o idee nazionali che rappresentassero, insieme, sia la loro indipendenza sia l'autonomia, per verificare un progetto nazionale nuovo ma molto simile a quello da cui si distaccavano; un processo che richiedeva un ingente bisogno di risorse. La classe sociale degli intellettuali, degli scrittori e dei diplomatici aveva la responsabilità di comunicare sia col passato politico del modello amministrativo europeo, sia con le popolazioni che spingevano per confermare la loro nuova identità.

*Dans leur souci de construire des nations modernes, les divers pays issus de l'indépendance s'ouvrirent largement. Parfois ils sollicitèrent l'aide des puissances européennes afin de mieux connaître leur géographie, de délimiter leur territoire, de domestiquer leur nature, de faire l'inventaire de leurs ressources et de s'équiper des moyens scientifiques et techniques de leur mise en exploitation. C'est dans ce contexte-là, par dizaines, desvoyages, et des explorations furent organisés à partir de l'Europe. Comme il fallait s'y attendre, ces activités qui intéressaient au premier chef des hommes de science trouvèrent encouragement et appui au près des gouvernements. Ceux-ci les accordaient d'autant plus facilement qu'une sorte de rivalité, une course à l'influence politique, diplomatique, économique et culturelle se fit jour parmi les Européens qui voyaient dans ce Nouveau Monde un merveilleux champ d'expression*[3].

1 Cfr. T. GOMEZ, *Préface*, in *Hommes de science et intellectuels européens en Amérique latine*, a cura di J. Farré, I. Olivares, F. Martinez, Paris, Éditions Le Manuscript, 2005, p. 14.

In questo processo la funzione dell'intellettuale e dello scrittore, così come quella dello scienziato, assunsero un ruolo importantissimo, pari a quello acquisito dagli scrittori e dai filosofi romantici nel processo di fondazione nazionale dei Paesi europei. I Romantici tuttavia non ebbero a disposizione la ricchezza ed i mezzi grazie ai quali, all'alba del XX secolo, gli spazi ed i tempi della comunicazione si assottigliarono e favorirono un più veloce confronto e rapporto di conoscenza reciproca.

Il Modernismo, frutto di un rapporto rivoluzionato con le cronotopìe tradizionali, i viaggi verso paesi lontani e da poco conosciuti, la velocità e il controllo delle informazioni vitali allo sviluppo economico e pratico; gli strumenti che la realtà di inizio Novecento utilizzò praticamente, dopo averli sperimentati letterariamente, proprio perché citati dalla fantasia di immaginifici scrittori di avventure fantascientifiche; i riferimenti geografici stessi erano misti ad idee provenienti da racconti leggendari ed apocalittici la cui veridicità venne quotidianamente esperita.

Fu compito di quegli intellettuali trasportare verso Ovest le idee di cui le nuove realtà avevano bisogno e nel contempo proiettare ad Est le esigenze provenienti dal continente americano; mentre le trasportavano, quelle idee e quelle esigenze cambiavano, seguendo l'interpretazione degli stessi intellettuali; si adattavano a chi le doveva ricevere, si modificavano secondo un equilibrio dinamico che cambiava a seconda di come erano state recepite nella società d'arrivo.

Quello appena descritto è un compito fisicamente parallelo a quello, più simbolico, della traduzione; un processo che al livello linguistico metaforizza e sintetizza gli scambi culturali attraverso il mezzo privilegiato della lingua. L'opera di traduzione, quando si consideri come contesto la cultura che una lingua esprime, si serve degli uomini, delle loro idee e della loro cultura personale pregressa all'operazione stessa.

Il compito di trasposizione fisica, grazie a cui si veicolano le idee, non è chiamato traduzione, sebbene ne possegga la legittimità etimologica, poiché si rischierebbe di confondere l'attività odeporica con quella linguistica; è però abbastanza evidente, senza risalire alle grammatiche storiche – in questo ambito dirimenti –, quanto

l'opera di traduzione possa essere interpretata come processo di trasposizione spaziale indipendente dal processo di trasposizione linguistica.

Quegli intellettuali a cui ci si riferiva, attraverso una dislocazione fisica rappresentata dal viaggio, hanno trasportato se stessi e le parole veicolando le esigenze delle popolazioni da cui partivano e a cui arrivavano, funzionando da mediatori culturali attenti quanto mai a tradurre linguisticamente e fisicamente quanto l'uno avrebbe dovuto conoscere dell'altro, facilitando le interpretazioni della comunicazione e garantendo l'efficacia o il fallimento di una determinata strategia comunicativa. Mediatori culturali, dunque, e anche traduttori fisici, "transduttori", viaggiatori e viaggianti che comunicano scrivendo e i cui messaggi possono essere comunicati tra le righe delle opere che promuovono. Il movimento più interessante di questi protagonisti della modernità si gioca nel campo dell'etica dialogica tra le culture: in termini di scambi letterari, fu chiamato, a seconda della latitudine da cui si osservava la vecchia madrepatria, *Il ritorno del Mayflower* o *El retorno de los galeones*.

La meccanica delle dinamiche culturali prevede che, all'azione della prima colonizzazione, succeda la reazione del dialogo, cioè un ritorno verso le origini allo scopo di incontrarsi; tale incontro avviene all'interno di uno spazio in cui le realtà dialoganti godono di caratteristiche e funzioni paritetiche. Senza l'equivalenza e la pari opportunità non esisterebbero né dialoghi, né confronti né tantomeno superamenti delle gerarchie coloniali.

Il movimento contrario alla prima colonizzazione, quello da Est ad Ovest, serve a riportare in Europa le idee scaturenti dalla civiltà europea, poi trasformate dalle dinamiche diastratiche dell'incontro culturale in conoscenza reciproca grazie alla quale tutti i protagonisti – in questo caso le culture ex colonizzatrici ed ex colonizzate – si traducono. La creazione di quello spazio in cui i convenuti si confrontano pariteticamente è operazione difficile e spesso ostica in quanto ha bisogno della volontà di personaggi che lavorano disinteressatamente all'obiettivo etico; è altresì vero che l'operazione è spesso facilitata dalla meccanica di azione e reazione a cui

sopra ci si riferiva, meccanica che, oltre a creare naturalmente il rifiuto o la paura dell'Altro, funziona anche nella maniera contraria, promuovendo un entusiastico interesse ed una curiosità intellettuale rivolta ai nuovi Altri che ci si trova di fronte. Un luogo creato e continuamente operativo, teatro privilegiato di tutti i confronti e gli scontri tra le culture, è stato spesso individuato nell'ambito di intersezione delle traduzioni linguistiche, proprio perché discipline quali la Traduttologia o i *Translation Studies* hanno imposto una pariteticità statutaria agli oggetti di ricerca. Grazie a quest'ultima prospettiva siamo stati in grado di avvicinare il concetto di confine spaziale con quello di confine semiotico espresso da Lotman, laddove egli paragonava il sistema semiotico a quello biologico; utilizzando la prospettiva semiosferica, il luogo confinario funziona come una periferia semiotica in cui si elaborano i cambiamenti che si installano nel sistema di segni plurilinguistico: la cultura.

Non casualmente in *Tipologia della cultura*, Lotman descrive sempre l'oggetto di ricerca utilizzando un metalinguaggio spaziale strutturato in un nucleo interno, organizzato e ordinato, gerarchicamente confinante con un esterno, non organizzato, altro, da cui arrivano le innovazioni; è la cultura stessa che crea la propria organizzazione attraverso la delimitazione del nucleo interno. A fare da filtro rispetto all'esterno, o forse meglio a determinare l'esistenza tra un interno organizzato ed un esterno disorganizzato, Lotman posiziona la frontiera, o confine, altresì delimitazione, la funzione della quale è fondamentale per lo sviluppo del sistema culturale; ripropongo qui i celebri assunti lotmaniani:

> Una frontiera divide lo spazio della cultura in continui che comprendono un punto o un insieme di punti. L'interpretazione semantica di un modello della cultura consiste nello stabilire le corrispondenze tra i suoi elementi (spazio, frontiera, punti) e i fenomeni del mondo oggettivo. 6.0 Si può annoverare, come uno dei tratti più generali dei modelli della cultura, la presenza in essi di una frontiera fondamentale che ne divide lo spazio in due parti distinte. Lo spazio della cultura è continuo solo all'interno di queste parti ed è interrotto in corrispondenza della frontiera. [...] la frontiera divide il piano in due porzioni: una esterna ed una interna. L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione: noi *vs* gli altri[4].

4 Cfr. J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001, p. 155.

Lo spazio di un testo della cultura, secondo Lotman, rappresenta l'insieme universale degli elementi di una data cultura poiché il testo è modello del tutto semiotico. Applicando tale considerazione al testo letterario, l'esponente della Scuola di Tartu definisce l'opera d'arte come «l'immagine dell'infinito nel finito, del tutto nell'episodio, non può realizzarsi come copiatura dell'oggetto nelle forme a lui proprie. Essa è l'immagine di una realtà in un'altra, cioè è sempre *traduzione*»[5].

Le teorie di Vernadskij, quelle sulla relatività einsteiniane e l'impulso al riconoscimento spaziale e dialogico dell'alterità promosso da Bachtin sembrano essere serviti a registrare i principi di simmetria/asimmetria/enantiomorfismo (basandone il funzionamento della semiosfera[6]), che sono utili alla sistemazione del concetto di cultura come meccanismo semiotico[7] in cui la focalizzazione interpretativa insiste molto sulla metafora spaziale e soprattutto sull'uso funzionale del confine.

Nel tipologizzare una cultura, e nel descriverne gli elementi autorappresentativi e grammaticalmente interni, Lotman e Uspenskij fanno abbondante riferimento a semantemi topologici, utilizzandoli non casualmente per analizzare lo spazio artistico esemplificato nella narrativa gogoliana[8] e rivelando conseguentemente l'efficacia dei modelli spaziali nel metodo lotmaniano.

Come sappiamo, il modello di cultura in Lotman-Uspenskij si contrappone, in modo vario e dipendentemente dalle prospettive, alla natura, intendendo con ciò un comportamento spontaneo e condizionato dal contesto e che non prevede errore[9], e

---

5 Cfr. J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 253.

6 «Così, se Bachtin ha aperto la strada, Lotman ha usufruito di strumenti che l'altro non ha avuto a disposizione o che ha potuto conoscere soltanto negli ultimi anni della sua vita». Cfr. S. SALVESTRONI, *Introduzione*, in J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 19.

7 Cfr. J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, op. cit.; J. M. LOTMAN, *Il problema di una tipologia della cultura*, in *Il sistema di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. Faccani, U. Eco, Milano, Bompiani, 1969; J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973.

8 Cfr. J. M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, op. cit., pp. 193-248. Cfr. l'analisi su *L'infinito* di Leopardi, in R. FACCANI, *Prefazione*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, op. cit., pp. 18-21, per cui la siepe è la frontiera tra lo spazio interno che accoglie quello esterno, e viceversa.

9 Lo ricorda Remo Faccani, nella *Prefazione* cit., p. 29, legando la definizione all'antropologia strutturale di Lévi-Strauss.

alla non-cultura, «a quella sfera che appartiene alla Cultura ma non ne adempie le regole»[10]; grazie a tale contrapposizione si individuano degli spazi dedicati, seppur metaforici, tanto che quasi naturalmente la descrizione tipologica si trasforma in classificazione topologica. Il paradigma spaziale è ancora molto potente, sebbene Lotman ne comprenda le trappole teoriche quando avverte che: «A seconda dell'ottica di colui che descrive, cioè […] a seconda della cultura cui egli appartiene, si definisce anche il linguaggio della descrizione tipologica»[11]; tale avvertimento è un onesto quanto chiaro messaggio relativo alla registrazione e alla regolazione degli strumenti metrici da usare su un oggetto strutturato, la cui analisi deve prevedere la traiettoria del soggetto investigante, il suo paradigma e dunque la strutturazione della sua cultura. La caratteristica spaziale condiziona la cultura umana tanto da condizionarne il metalinguaggio, e cioè il linguaggio con cui la cultura si descrive:

Occorre tener distinti due problemi: la struttura spaziale del quadro del mondo e i modelli spaziali in quanto metalinguaggio per la descrizione dei tipi di culture. Nel primo caso, le caratteristiche spaziali appartengono all'oggetto che viene descritto; nel secondo, al metalinguaggio della descrizione. Tuttavia, fra questi due piani – assai diversi – esiste un preciso rapporto di correlazione: una delle particolarità universali della cultura umana, connessa forse alle proprietà antropologiche della coscienza dell'uomo, sta nel fatto che il quadro del mondo assume tratti spaziali. La stessa costruzione dell'ordinamento del mondo è pensata immancabilmente sulla base di una struttura spaziale che ne organizza tutti gli altri livelli. In tal modo fra le strutture metalinguistiche e la struttura dell'oggetto si stabilisce una relazione di omeomorfismo. Sicché i modelli spaziali intervengono come un metalinguaggio, e la struttura spaziale del quadro del mondo come un testo[12].

Tale omeomorfismo, oltre a rivelarsi utile strumento per analizzare le culture da cui scaturiscono le opere degli autori proposti, spiega l'utilizzo della terminologia spaziale nella descrizione lotmaniana della struttura culturale generale e dei sottotesti tramite cui questa si organizza: i testi che caratterizzano la struttura del mondo la cui «caratteristica fondamentale [...] sarà il tipo del carattere discreto dello spazio

---

10 Ivi, p. 30.
11 Cfr. J. M. LOTMAN, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, op. cit., p. 147.
12 Ivi, p. 151.

(carattere descrivibile attraverso i concetti topologici di continuità, vicinanza, frontiera ecc.)», e i testi dinamici «che caratterizzano il luogo, la sede, la posizione e l'attività dell'uomo nel mondo circostante»[13]. Il mondo del testo, modello del mondo semiotico, rappresenta l'insieme degli elementi di una determinata cultura ed è caratterizzato dalla propria suddivisione interna per cui il tratto fondamentale di ogni struttura è dato dalle frontiere che ne dividono lo spazio interno. Nella teoria lotmaniana, inoltre, la categorizzazione secondo paradigmi topologici costruisce il modello fondamentale della cultura: «Caratteristiche fondamentali dei modelli delle culture sono: 1) i tipi di partizione dello spazio universale; 2) la dimensione dello spazio universale; 3) l'orientamento»[14]. In questo ambito i confini e le frontiere, sia che comprendano un punto sia una serie di punti, corrispondono ai fenomeni del mondo oggettivo, ed è a tale scopo che lo spazio, omeomorficamente inteso, va interpretato semanticamente in base alle corrispondenze.

Anche gli esempi grafici nel testo a cui ci si sta riferendo, siano essi schemi o esemplificazioni, non mancano ed esprimono una concezione secondo cui le frontiere interne ed esterne del testo culturale formano un sistema oppositivo che organizza la struttura e la contrappone alla dis-organizzazione di una cultura extraliminare. Nello stesso tempo la frontiera, in quanto elemento essenziale del metalinguaggio spaziale nella descrizione della cultura, costituisce una violazione dello spazio che essa stessa delimita, ma che resta inaccessibile alla comprensione: uno spazio indispensabile alla semiotica della cultura, che non può essere semantizzato se non in funzione dei testi che lo tangono; infatti Lotman afferma che la «Proprietà basilare della frontiera è che violi la continuità dello spazio e che resti inaccessibile»[15].

---

13 Ivi, p. 152. Relativamente ai sottotesti strutturali del mondo, Lotman specifica che questi includono le categorie della valutazione e perciò contribuiscono alla gerarchia assiologica della classificazione generale esprimendosi sempre secondo orientamenti spaziali: «Se un tipo di partizione riproduce la costruzione del mondo, allora i concetti di "sopra-sotto", "destro-sinistro", "concentrico-eccentrico", "inclusivo-esclusivo" (cioè "includente me – escludente me") modellizzano la valutazione». *Ibidem.*

14 Ivi, p. 155.

15 Ivi, p. 168.

In qualsiasi modello culturale l'impostazione dell'intreccio – in termini narrativi – è una «lotta contro la costruzione del mondo»[16], contro la disposizione dei confini e della strutturazione del sistema; in termini a-narrativi, invece, la frontiera può essere rafforzata per resistere all'irruzione dello spazio esterno in quello interno. Nei modelli complessi della cultura come nei testi, narrativi o non narrativi, la traiettoria di colui che Lotman definisce eroe interseca continuamente frontiere e limiti gerarchicamente e significativamente diversi.
La sistemazione del concetto di confine in *La semiosfera* ha permesso a Lotman di regolare e registrare le definizioni appena analizzate alla luce delle affermazioni di Bachtin e alle "serie" del sistema semiotico, «da un'angolazione che privilegi l'interazione, l'interconnessione, la rete e non le singole maglie che la compongono»[17]; anche qui la funzione del confine è parallela a quella biochimica, un filtro che traduce l'interno in esterno e viceversa:

> Questa funzione invariante si realizza ai vari livelli in modo diverso. A livello della semiosfera essa determina la separazione da ciò che è estraneo, la filtrazione delle comunicazioni esterne, la loro traduzione nel linguaggio della semiosfera, e inoltre la trasformazione delle non comunicazioni esterne in comunicazioni, cioè nella semiotizzazione e trasformazione in informazione di ciò che arriva dall'esterno. Da questo punto di vista tutti i meccanismi di traduzione, che sono addetti ai contatti con l'esterno, appartengono alla struttura della semiosfera[18].

In quanto elemento necessario della semiosfera, che ci interessa particolarmente per la sua funzione di traduzione secondo coordinate topologiche, quindi per la sua capacità di translazione, un'altra funzione del confine è quella di fungere da incubatore per una serie di processi culturali periferici; questi ultimi si direzionano verso il centro alla scopo di sostituire il nucleo culturale che, secondo Lotman, «non crea solo la sua organizzazione interna, ma anche un proprio tipo di disorganizzazione esterna. […] Le strutture esterne situate al di qua del confine

---

16 *Ibidem*.
17 Cfr. S. SALVESTRONI, *Introduzione*, in J. M. LOTMAN, *La semiosfera*, 1985, op. cit., p. 27.
18 Cfr. J. M. LOTMAN, *La semiosfera*, op. cit., p. 61.

semiotico sono dichiarate non strutture»[19]. Lo spazio semiotico è irregolare poiché in periferia, la regione più prossima ai confini, la struttura è amorfa, frammentata e caotica, dotata di meccanismi di autocostruzione mobili ed elastici, meno resistente ai processi dinamici; vi sono presenti strutture aperte e in formazione che si solidificano ed immobilizzano man mano che si procede, metaforicamente, verso il centro, spazio in cui hanno sede i sistemi semiotici dominanti. Grazie all'irregolarità lo spazio semiotico elabora, ingloba e digerisce nuove informazioni:

> La semiosfera è attraversata più volte da confini interni, che specializzano le sue parti sotto l'aspetto semiotico. La trasmissione dell'informazione attraverso questi confini, il gioco fra strutture e sottostrutture diverse, le continue «irruzioni» semiotiche delle strutture in un territorio «estraneo» generano la produzione di informazioni nuove[20].

I testi che patiscono la genesi di quelle manifestazioni, o quelli che ne ripercorrono la storia, sono analizzati in senso semiotico in quanto delineano precisamente le traiettorie delle trasformazioni culturali.

Chi percorre ed ha percorso gli spazi liminari ha generato testi documentari e letterari che sono serviti da veicolo di un'ideologia naturale, quasi fisiologica, con cui sono stati rimessi in discussione lo «Stato-nazione di origine europea e quindi l'egemonia culturale del modello politico e sociale eurocentrico»[21]. Una prospettiva tanto attenta al confine come spazio ma anche ai prodotti letterari scritti nello spazio del confine, soprattutto negli studi di traduttologia, vorrebbe dimostrare come i viaggianti si siano proposti quali veri e propri traduttori culturali in grado di arricchire la cultura delle nazioni anticamente dominanti coi frutti nati nelle nazioni anticamente dominate e viceversa, in un incessante, operoso e continuo processo tramite cui la letteratura mondiale si riusa, si ricita e si dimostra globalmente interdipendente.

---

19 *Ibidem.*

20 Ivi, p. 65.

21 Cfr. P. ZACCARIA, *BorderStudies*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di M. Cometa, Roma, Meltemi, 2004, p. 90.

Il confine quale limite misurato e designato a formare la frontiera è in stretta relazione con la formazione del concetto di Stato nazionale, quest'ultimo a sua volta basato su un modello territoriale comprensivo di tradizioni, canoni e lingua unitari e centralizzatori che, nel movimento espansivo della colonizzazione ottocentesca, creano le dialettiche centro/periferia, dentro/fuori e, non per ultimo, il binarismo lingua nazionale/lingua straniera:

[…] sono bene individuabili le due riconosciute concezioni di fondo: la nazione culturale e la nazione politica. In base alla prima, la nazione è prima di tutto comunanza di cultura, lingua, religione e in generale storia, oltre che territorio; essa è tipica della Germania e dell'Italia. In base alla seconda, la nazione è vocazione politica, posta per natura e, di conseguenza, manifestatasi nella storia comune di un gruppo umano, localizzato in un territorio politicamente organizzato; tale concezione sarebbe tipica della Francia […]. La differenza genererebbe due distinte fattispecie, secondo Seton-Watson (1981, p. 4): nel caso delle nazioni "politiche", lo stato viene prima e la nazione dopo; nel caso delle nazioni culturali, prima viene la "nazione" e poi lo stato. Nel caso delle nazioni politiche, il peso riconosciuto alla lingua nella teoria politica sarebbe almeno tendenzialmente minore rispetto all'altro caso. Con le debite differenze e gradazioni, peraltro, la funzione riconosciuta alla lingua di accomunare nella cittadinanza o di escludere da essa è generalmente piuttosto evidente[22].

La resistenza a delineare una mappa delle nazioni e delle nazionalità moderne è possibile sia dovuta alla difficoltà di considerare la frontiera o il confine come linea separatrice tra funzioni e concezioni binarie di lingua, usi e costumi, ed è la stessa che si poneva nel

passaggio dall'idea goethiana e romantica di *Weltliteratur* come superamento dei nazionalismi ma al tempo stesso ripiegamento sull'eurocentrismo, alla concezione di una letteratura mondiale che ha visto susseguirsi nel tempo diverse posizioni critiche nei confronti del "dominio" e colonialismo europeo. La questione liminale si pone in questo caso come paradigma di inclusione o esclusione canonica delle diverse produzioni letterarie del mondo ma anche come confronto ideale ed auspicabile fra fenomeni letterari (come il modernismo) troppo a lungo interpretati sotto il ristretto cono di luce delle letterature europee[23].

22 Cfr. I. PUTZU, *Lingua e letteratura nella formazione degli stati nazionali in Europa e nel Mediterraneo: aspetti di quadro*, in *Lingue, letterature, nazioni. Centri e periferie tra Europa e Mediterraneo*, a cura di G. Mazzon, I. Putzu, Milano, Franco Angeli Editore, 2012, pp. 13-45: cit. a p. 23.
23 Cfr. M. GUGLIELMI, M. PALA, *Introduzione*, cit., p. 12.

L'insistenza, anzi, sullo studio delle frontiere, geograficamente e culturalmente intese, ha riportato all'attenzione il rapporto tra appartenenze amministrative e storiche capaci di condizionare i prodotti letterari e i sistemi in cui questi si innestano e forse tali insistenze stanno proprio a dimostrare la crisi del concetto di Stato nazionale in un periodo storico in cui le barriere e i confini vengono paradossalmente ad assumere un significato, metaforicamente e realmente, escludente. In questo contesto, o meglio nei confini di tale contesto, sono proprio i viaggianti, i traduttori culturali, e gli scrittori che varcano più volte la frontiera, a considerarla causa della loro scrittura; è per loro un territorio grazie al quale descrivono, sebbene inconsapevolmente, la propria cultura personale. Nella lingua e nel testo la cultura che li costituisce si basa sulle culture confinanti, è originata e nutrita da quelle, che la rendono unica ma mescolata:

L'atto di varcare una delimitazione territoriale si traduce in un nuovo percorso identitario che sfugge alla "dicotomia assimilazione/esclusione", per farsi espressione di un "meticciato" se non di un cosmopolitismo progressista, dal basso, il quale, lungi dal vincolarsi ad un singolo progetto nazionale o culturale attinge da fonti spazialmente e culturalmente plurali[24].

Ciò che odiernamente potremmo definire col termine di transnazionalismo prevede un cambiamento di prospettiva anche nel considerare l'identità nazionale, o le componenti identitarie che la generano, come un fenomeno mobile e misto all'interno di spazi costituiti da confini continuamente e incessantemente varcati da transduttori culturali.

Quello della letteratura nazionale e dei rapporti tra elementi che formano una nazione, tra cui sappiamo emergere spesso la lingua e la letteratura, è un problema con una lunghissima storia che si ripercorre in questo contesto per brevi accenni funzionali al discorso; è un problema sul quale si discute spesso e con ottime

24 Cfr. S. SALVATICI, *Introduzione*, *Confini, costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, a cura di S. Salvatici, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 17.

suggestioni e fondati pareri risolutivi che, negli orientamenti moderni e contemporanei, incontrano comunque il nodo problematico della frontiera, da districare usando una pluralità di strumenti scientifici.

In tale direzione sembra andare la premessa delle importanti teorie di Bhabha secondo cui anche «lo studio della letteratura mondiale potrebbe essere lo studio del modo in cui le culture si riconoscono attraverso le loro proiezioni di 'alterità'»[25], laddove l'alterità può essere colta solo grazie alla funzione del confine interposto tra gli spazi metaforici che caratterizzano la cultura di una nazione.

Il rapporto strettissimo tra identità culturale e identità nazionale, laddove l'espressione culturale viene esemplificata con la lingua e i prodotti letterari e la nazione con una forma valoriale di singolarità sociale e politica, dovrebbe essere allentato superando il problema già posto da Balibar:

> *e se la nozione di identità culturale non fosse oggi nient'altro che la metafora dell'identità nazionale?* […] Il che non vuol dire che tale identità non sia voluta o richiesta dagli individui che riconoscono una nazione come «la propria» […] ma piuttosto che continui a dover fare i conti in permanenza con le sue proprie contraddizioni […] e che le superi soltanto proiettandosi nell'elemento dell'identità culturale: la quale non sarebbe altro che un «doppio» della nazione storica situato *accanto* ad essa […]. Si spiegherebbe quindi che la cultura […] sia praticamente non circoscrivibile come «orizzonte» semantico di tutti i discorsi che tentano di esprimere l'identità in un mondo di nazioni […]. Si spiegherebbe anche che *la stessa parola «cultura»* […] abbia acquisito anche in filosofia la funzione strategica che è oggi la sua nel momento in cui la forma nazione ha avuto la meglio definitivamente su altre forme di Stato in Europa e ha cominciato a generalizzarsi nel mondo. Da quel momento ogni appropriazione collettiva dei saperi ha dovuto essere pensata come «cultura»: sia come istituzione di un *ordine culturale*, sia come contestazione dell'ordine esistente *da parte della cultura*. E ogni identità ha dovuto essere fondata in una origine culturale passata, o proiettata in un avvenire della cultura che si continua a interrogare alla luce delle origini[26].

Problema, quest'ultimo, che concerne identità ed identificazione nazionale ma che può essere superato proprio operando sulle frontiere e sui confini, democratizzandoli in quanto «*Toute réflexion sur le rapports entre politique et la mondialisation nous*

25 Cfr. H. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, p. 26.
26 Cfr. É. BALIBAR, *Cultura e identità*, in «Problemi del Socialismo», *Identità culturali*, n. 3, 1991, pp. 13-34; la citazione è alle pp. 19-20, corsivi nel testo.

*place devant la possibilité d'un jeu de mots qui renvoie aux différentes acceptions du mot «frontière»»*[27].

Democratizzare le frontiere significa resistere alla globalizzazione commerciale e a quella che impone conflitti tra spazi sociali antagonisti – come i cosiddetti nord e sud del mondo – con conseguente formazione di culture ulteriormente alternative e radicali tra di esse incompatibili, poiché esse stesse spazio non democratico della democrazia, istituzioni-limite in cui anche lo stato democratico diventa discrezionale:

> *Elles sont la condition absolutement non démocratique, ou «discrétionnaire», des insitutions démocratiques. Et c'est comme telles que, le plus souvent, elles sont acceptées, voire sanctifiées et intériorisées. Démocratiser la frontière, ce serait donc démocratiser certaines des conditions non démocratiques de la démocratie elle-même*[28].

Seguendo il movimento centripeto già teorizzato da Lotman, anche secondo Balibar le frontiere debbono essere portate al centro dello spazio politico e sociale, nel dominio culturale che vive la nostra contemporaneità. Ciò serve da indicatore di quanto, pur analizzando con focalizzazione interna e interiorizzata un'idea culturale, usando prospettive diverse da quella storico-letteraria – nel caso di Balibar l'analisi politico-sociale –, si debba continuamente tornare a fare i conti con la nozione di frontiera e confine; di come sia opportuno studiare anche eticamente quanto incidano nel mondo contemporaneo i movimenti centripeti e centrifughi che fisiologicamente attraversano quei limiti, riversandosi al centro del sistema semiotico confinante, non prima di essersi trasformati, arricchiti e mescolati nello spazio liminare. Non si può prescindere dall'analisi dello statuto e della funzione dei limiti neanche nelle discipline umanistiche, proprio laddove c'è sempre stato bisogno di delimitare i prodotti letterari e le idee scaturite da una determinata lingua e cultura o, al contrario, di delimitare gli spazi da dove scaturivano quei prodotti, tanto che le stesse materie di

27 Cfr. É. BALIBAR, *Frontières du monde, frontières de la politique*, in ID., *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 163-81: cit. a p. 163.
28 Ivi, p. 175.

studio, con le altrettante numerose classificazioni attribuite loro, si interrogano riguardo ai confini del proprio spazio d'indagine[29].

*Giampaolo Vincenzi*

**Parole-chiave:** *BorderStudies, TranslationStudies, Cultural Studies*

[29] Questo contributo presenta gli strumenti metodologici e rielabora schematicamente il contenuto della mia Tesi di Dottorato intitolata *Un oceano come confine*, discussa nel marzo del 2014 presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".

# Recensioni

*Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri, di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.*

## *Fine della letteratura siciliana?*
## *Considerazioni a partire da un volume di Giuseppe Traina*

Il denso volume di Giuseppe Traina *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre* (Modena, Mucchi Editore, 2014, pp. 118, eu 15, ISBN: 978-88-7000-639-1) raccoglie tre saggi dedicati a Sciascia, Bufalino e Consolo, e tre brevi scritti su Sciascia già usciti in precedenza su rivista o in atti di convegni, ma aggiornati per la pubblicazione, oltre a un'interessante introduzione del tutto ripensata per l'occasione.

La *Prefazione* di Giuliana Benvenuti definisce il volume un «atto d'amore nei confronti della grande tradizione letteraria siciliana o, se si vuole, della 'letteratura in Sicilia'» (p. 9, come le citazioni che seguono), ma ne sottolinea opportunamente anche il senso di «interrogazione intorno alla contemporaneità», espressa soprattutto dall'introduzione di Traina, che sembra tracciare un bilancio della letteratura siciliana degli ultimi anni e quasi decretarne la fine (scandita anche dal silenzio prolungato di Consolo, dal 1998 alla morte, nel 2012), ma che, in realtà – come sottolinea la Benvenuti –, riesce a rintracciare una sorta di "filo rosso" che collega le opere degli scrittori siciliani a noi contemporanei.

Ci si chiede, allora, se la voluta ambiguità del titolo alluda agli ultimi tre grandi siciliani, legati alla tradizione letteraria isolana e uniti da legami di amicizia e dalla partecipazione a comuni progetti editoriali, oppure si riferisca proprio agli scrittori della contemporaneità, «ultimi» nel senso di "più recenti" ma non per questo privi di una rilevanza nel panorama siciliano, nazionale e internazionale. Di conseguenza, non ci si può esimere dal domandarsi anche se gli "ultimi siciliani" abbiano perduto, secondo il parere del critico loro conterraneo, le caratteristiche peculiari comuni a quella "linea siciliana" della tradizione letteraria nazionale, «sulla via

dell'omologazione a un discorso italiano nel quale si vanno elidendo i segni e i conflitti culturali e regionali».

La sezione più "militante" del volume di Traina è, appunto, rappresentata dall'introduzione, che riprende, nel proprio titolo, quello del volume: *E oltre (a mo' d'introduzione)*. Partendo da una distinzione tra "letteratura siciliana" e "letteratura in Sicilia", Traina distingue scrittori che hanno «coltivato un'ostinata 'isolitudine'» (p. 13, come le cit. sgg.) da altri che si sono allontanati dall'isola, conservandone sempre il ricordo e riservandole centralità nella propria produzione letteraria (come Consolo o Bonaviri), oppure «optando per orizzonti culturali assai diversi ma non meno centripeti», come nel caso di Ripellino o Samonà. Alcuni (come D'Arrigo e De Roberto) avrebbero utilizzato «materiali siciliani» nella costruzione di un'opera-mondo; altri, come Piccolo, Fiore e Castelli, nel creare «microcosmi» scritti.

Assai lucida e condivisibile l'individuazione che Traina tenta delle caratteristiche peculiari della tradizione letteraria siciliana: «coscienza scontrosa di un'alterità antropologica, che consente allo scrittore di farsi testimone e giudice del passato e dell'oggi; antistoricismo tenace, quasi sempre di matrice materialistica, talvolta propenso all'interrogativo metafisico; proiezione verso la grande cultura europea, che convive agevolmente con la scelta dell'isola e degli isolani come oggetto d'analisi; tentazione frequente del romanzo-cattedrale, affresco sociale o saga familiare, perfino *epos* reinventato; scrittura che procede sui sentieri sinuosi della prosa lirica e perfin barocca, o su quelli, non meno sinuosi, del ragionamento analitico in stile scabro ed essenziale» (p. 15, come le cit. sgg.). Molto pertinente anche la domanda che si pone riguardo alla consapevolezza o meno degli scrittori siciliani contemporanei di discendere dalla «linea 'lirica' Verga-Vittorini-D'Arrigo-Bonaviri-Consolo» o da quella «'prosastica' De Roberto-Pirandello-Borgese-Brancati-Sciascia», oppure di rientrare nel novero dei «grandi eccentrici o grandi incompresi» come Tomasi, Fiore, Samonà e Bufalino.

Traina ritiene, altresì, «possibile» (p. 16, come le cit. sgg.) che il notevole successo dei romanzi di Camilleri sia riconducibile alla loro vicinanza a modelli

letterari internazionali, più che italiani o siciliani, e al suo scaltro adoperare, tra gli ingredienti della sua "ricetta" compositiva, un linguaggio fittizio facilmente traducibile in altre lingue e un'«immagine stereotipata dei siciliani» che funziona bene anche all'estero. Amara, giunge, al riguardo, la conclusione: «mi pare che Camilleri abbia registrato lucidamente la fine della tradizione bisecolare della grande narrativa siciliana e ne abbia intelligentemente riusato la scorza, a scopo ludico ed evitando di accostarsi al nocciolo più profondo di essa». Un giudizio lucido e duro, al di là del tono garbato e amabile che contraddistingue anche il Traina più severo, e nonostante l'apprezzamento espresso in nota per alcune prove del Camilleri tardo, specie in relazione alle sue «straordinarie capacità comiche» (*ibidem*, n. 5).

La stessa apertura al panorama letterario internazionale il critico ravvisa in altri autori siciliani contemporanei, nelle pagine più militanti del saggio (come si è detto): infatti, di Viola Di Grado, Nino Vetri, Giorgio Vasta, Evelina Santangelo viene messo in evidenza (la scelta dell'anglicismo non sarà casuale) il «*background* culturale prevalentemente esterofilo», che, come nel caso di Camilleri, comunque – lo si registra malinconicamente – sottolinea una «distanza» dalla Sicilia. Traina non lo scrive (e probabilmente noi sovrainterpretiamo), ma forse quello delle nuove generazioni di siciliani, così come quello del "Gran Vegliardo" loro conterraneo che cavalca il mercato, può essere in parte considerato alla stregua di un "tradimento": la Sicilia come semplice spunto, come contesto socio-ambientale e culturale congelato in un arido stereotipo, come fondale di scena, sfondo di vicende a lei lontane, del quale, ormai, sembra non interessare se coincida o meno con la sua realtà in divenire.

In modo «più dialettico e problematico» (p. 17, come le cit. sgg.), invece, a dire di Traina luccica qualche «barlume» di quella «nobile tradizione» in alcune opere di Silvana Grasso, caso unico di «fedeltà alla tradizione siciliana» intesa come «volontà di abbracciarne, insieme, la gran parte dei valori e delle soluzioni formali, anche quando potrebbero sembrare dissonanti tra loro». Se, invece, il modello sciasciano dell'inchiesta storica romanzata rivive in opere di Gaetano Savatteri, Maria Attanasio e Paolo Di Stefano, guardano soprattutto al *Consiglio d'Egitto* certi romanzi di

Silvana La Spina, Vito Catalano, Emanuela Ersilia Abbadessa, e *A ciascuno il suo* ha ispirato certo Santo Piazzese (in dialogo con Palermo, e insieme con l'Europa e l'America contemporanee), Salvatore Falzone e altre prove di Savatteri. Secondo Traina, Consolo sembra essere il modello privilegiato di Pino Di Silvestro, mentre Marco Vespa fa tesoro del moralismo di Brancati e certe voci di area palermitana coniugano il «rovello psicologico» (p. 18) e stilistico di Angelo Fiore con influenze straniere varie. Il «familismo amorale» (*ibidem*) si ritrova, tra gli altri, in Roberto Alajmo e la «stratificazione multiculturale» (p. 21) della Palermo di oggi fa da sfondo alla «discretissima politicità» (*ibidem*) dei libri di Nino Vetri; una «vena ironica e autoironica» (*ibidem*) affiora, poi, in Elvira Seminara; Traina chiude la propria ricchissima carrellata ricordando malinconicamente la «raffinatezza stilistica e l'asciutta capacità di scavo psicologico» (p. 22, come le cit. sgg.) del precocemente scomparso Lorenzo Vecchio di *Mia madre non chiude mai*.

L'introduzione-bilancio (ma anche «'rilancio' verso il futuro»), come già detto, fingendo di avviare l'elaborazione del lutto per la fine della letteratura siciliana, in realtà la mette in dubbio («se lutto è»), ottimisticamente rivolta a «cogliere quel che di buono s'affaccia a un orizzonte che può essere molto a portata di mano, se la mano non ha pregiudizi» (condizione, in verità, alquanto sibillina). E, anzi, finisce per identificare il "filo rosso" che collega i grandi scrittori siciliani del Novecento ai loro conterranei contemporanei nella dimensione "esistenziale" che accomuna anche l'idea di letteratura come impegno di Sciascia, quella di letteratura come opposizione al potere di Consolo e quella di letteratura come «universo/soluzione alternativa che consenta di preservare l'umanità dell'uomo» (p. 23) di Bufalino.

I saggi che seguono, dedicati ai suddetti tre grandi siciliani, mirano a far emergere anche i punti di contatto fra loro: assai suggestivo quello dedicato al controverso rapporto tra Sciascia e Aldo Moro (*Sciascia e Moro nello specchio della letteratura*), cui Traina dedica pagine intense ed evidentemente sentite, costruite sulla base dell'ipotesi che Sciascia potesse avere a disposizione l'intero *corpus* delle lettere di Moro, nella fase ideativa del suo contributo dedicato allo statista; ricco e

documentato quello dedicato a Bufalino (*L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*), che indaga un aspetto meno trattato della complessa personalità del romanziere siciliano, tratteggiandone anche progetti mai realizzati concretamente ma delineati a volte sin nei dettagli; infine, dedicato alla "retorica dello sguardo" (p. 78) costruita da Consolo in *Retablo* (Retablo, *il trionfo barocco di Consolo*) e alla sua amicizia col pittore Fabrizio Clerici l'ultimo contributo esteso, nel quale emerge anche che la Sicilia «non è, o non è soltanto, il luogo mitico dell'incanto astorico perché vi sono ben presenti le tracce degli orrori della storia» (p. 82). Molto interessanti anche le considerazioni sulla contrapposizione tra la pittura, che possiede la capacità di «rappresentare la stasi e la metafisica» (p. 84), e musica e poesia, che, come la vita, si svolgono nel tempo e tendono al silenzio (come afferma Consolo). *Retablo*, opera sull'amore deluso, rappresenta, allora, «il romanzo del disincanto scaturito dagli anni Ottanta» (p. 85) ed è una metafora della ricerca dell'eredità umanistica perduta. Tra l'«arte come inganno e arte come illusione benefica» (p. 90), Consolo sceglie, dunque, un «barocco senza inganni e un illuminismo senza illusioni, giuste le lezioni di Leopardi e Pirandello (e di Sciascia)» (*ibidem*).

L'*Appendice* finale del volume è dedicata ad altri tre brevi ma illuminanti scritti di Giuseppe Traina su Sciascia, degli anni tra il 2010 e il 2014.

Chiudiamo con una citazione tratta dall'*Affaire Moro*, riproposta dallo stesso Traina: «in che consiste, il pessimismo meridionale? Nel vedere ogni cosa, ogni idea, ogni illusione – anche le idee e le illusioni che sembrano muovere il mondo – correre verso la morte». La Morte ritorna, tra i temi che riaffiorano carsicamente in questo saggio: un libro barocco, nella sua intelligente malinconia, nella sua ansia del tempo che fugge.

*Maria Panetta*

# Strumenti

*In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.*

## *Il giornalismo culturale italiano fra interventismo ed elzeviro*

La terza pagina nacque, in Italia, all'inizio del Novecento. Com'è noto, infatti, nel 1901 Alberto Bergamini chiamò a collaborare all'austera terza pagina del "Giornale d'Italia" intellettuali come D'Ancona, Croce, Gnoli, Oliva.

Snodo cruciale dell'interventismo culturale italiano fu il primo ventennio del secolo, momento in cui si pubblicarono numerosissime riviste, dalle pagine delle quali gli intellettuali presero attivamente posizione su svariati problemi: modello indiscusso «La Voce» di Prezzolini, che mirava a coinvolgere il pubblico dei ceti medi nel dibattito su grandi questioni d'interesse generale, come il meridionalismo, il regionalismo, la scuola, facendosi interprete di un diffuso sentimento di protesta, anche se in termini sostanzialmente organici alla realtà politica esistente. Con l'uscita di Salvemini, nel 1911, dal gruppo dei vociani e la fondazione dell'«Unità» (che optava per la politica *tout-court*), venne meno l'ipotesi organizzativa su cui si fondava «La Voce» che, con la direzione De Robertis (dal 1914), prese la via della letteratura integrale, estraniandosi dall'azione politica, come fecero anche «La Ronda» e «Valori plastici».

Durante gli anni del regime fascista, attraverso le riviste gli intellettuali mantennero una loro autonomia dalla situazione politica: la censura non riguardava, infatti, i dibattiti culturali, e intellettuali di orientamento diverso fondarono riviste (come la crociana «Critica», o «Critica fascista» e «Primato» del gerarca Bottai) che accoglievano posizioni pluralistiche. Norberto Bobbio ha affermato che la cultura non è compatibile col fascismo: più correttamente si dovrebbe, forse, sostenere che, sebbene non si possa parlare di "cultura fascista", anche durante il periodo del regime si riscontrò un vivace fervore di dibattiti culturali.

Gli anni Venti e Trenta rappresentano il periodo di massima fioritura dell'elzeviro, quell'"articolo di risvolto" che si trovava nella sesta colonna della prima pagina e spesso "girava" in seconda, e nel quale erano registrate riflessioni e impressioni: da esso nacque la prosa d'arte e prese avvio l'idea, tipicamente italiana, della terza pagina. L'elzeviro era un elegante esercizio letterario di riscrittura romanzata della realtà, mediante il quale l'intellettuale poteva evadere dal presente e dal quotidiano, rifugiandosi nella dimensione del disimpegno: Cecchi, Baldini, Cardarelli, Barilli, Bacchelli *etc.* firmarono numerosi di questi articoletti "di maniera".

Una concreta opposizione al regime venne, paradossalmente, oltre che da intellettuali dichiaratamente antifascisti come Croce o Gobetti, da giornalisti fascisti come Malaparte e Maccari, col loro «Strapaese»; dal 1940, proprio in ambiente fascista si auspicò la soppressione della terza pagina, nella convinzione che lo scrittore dovesse apportare un sostanziale contributo alla crescita civile della nazione. Longanesi e Pannunzio, ad esempio, s'incontrarono nella redazione di «Omnibus» (1937), che diffuse uno spirito anticonformista di fronda indiretta e per questo venne soppresso nel '39.

Dopo la caduta del regime, gli intellettuali conversero a sinistra e dilagò un atteggiamento di condanna del rondismo e dell'ermetismo, accusati, appunto, di autarchia intellettuale e disimpegno: di conseguenza, l'elzeviro entrò in crisi, anche per il prevalere, dalla metà degli anni Quaranta, del gusto americano della notizia pura e della cronaca assoluta.

La vittoria della DC alle elezioni del 18 aprile 1948 indusse la cultura di sinistra, egemonizzata dal Pci, ad attuare una politica del "fronte contro fronte", strumentalizzando la letteratura a fini politici. Sulle pagine di «Rinascita», «Società», «Il contemporaneo», «Cinema», «Cinema nuovo», si promosse la "battaglia per il realismo": infatti, schivato Croce, prese avvio, attraverso Gramsci, il cosiddetto "ritorno a De Sanctis". Il «Mondo» di Pannunzio (1949) e il «Borghese» di

Longanesi (1950) polemizzarono, allora, sia con la cultura cattolica sia con quella di sinistra.

Gli anni Cinquanta segnarono l'acme della politica ideologica, dell'intreccio tra cultura, letteratura e politica, soprattutto in occasione della pubblicazione del *Metello* di Pratolini (1955): Muscetta, su «Società», accusò il romanziere di fedeltà al lirismo della prosa d'arte; Salinari, sul «Contemporaneo», tacciò, invece, i detrattori di Pratolini di decadentismo.

Nel '56, «Il Giorno» di Baldacci abolì la terza pagina, sostituita da un inserto in rotocalco con gli articoli culturali. Dopo i fatti d'Ungheria, «Nuovi argomenti» fu investita in pieno dalla polemica: ivi apparve l'intervista a Togliatti sul XX Congresso del Pcus. Finì allora la stagione del "frontismo culturale": l'intellettuale, sospeso, nell'età del Neorealismo, tra Gramsci e Croce, versato nella lotta politica e nell'organizzazione delle masse attraverso la conoscenza, divenne organico all'industria culturale, un tecnocrate cosmopolita, esploratore dell'interdisciplinarietà. Del 1961 la polemica sull'alienazione, ospitata sul «Menabò» di Vittorini e Calvino; il 1963, invece, fu l'anno di fondazione del neo-sperimentalismo del Gruppo 63, neoavanguardia ostile a narratori come Bassani, Cassola, Pasolini e Moravia, il cui movente, a giudizio di quest'ultimo, era opportunisticamente extraletterario. Nel giugno 1967 nacque «Quindici», diretta da Alfredo Giuliani, sulle cui pagine la letteratura occupava, all'inizio, uno spazio preponderante; nel '69 il gruppo si sciolse, causando la fine anche del quindicinale. Nel 1968, «Nuovi Argomenti» ospitò il discusso articolo di Pasolini dopo i fatti di Valle Giulia, quando lo scrittore si schierò con i poliziotti e contro gli studenti in rivolta, venendo, poi, accusato di essere un reazionario.

Gli anni Settanta videro, invece, la crisi della terza pagina, trasferita strutturalmente dalla «Repubblica» nei fogli interni; anche il «Corriere della Sera», nel 1972, pubblicò gli articoli di Pasolini in prima pagina, spostandovi l'interventismo culturale e negando, conseguentemente, autorità alla terza. Il dibattito sulla *Storia* (1973) della Morante divampò sul «Manifesto», nato nel '71, e vide

schierate Natalia Ginzburg, in difesa del romanzo, e Rossana Rossanda contro l'idea che non si possano modificare i destini umani attraverso l'impegno nella storia: la polemica che ne derivò segnò la crisi e la fine di quel genere di dibattiti. Con l'affermarsi dell'editore Rusconi, in seguito, l'intellettuale rinunciò, infatti, alla militanza, "scrivendo a sinistra e pubblicando a destra".

Dagli anni Ottanta, i giornali tendono a distaccare la terza pagina nei supplementi, abbinandola agli Spettacoli e al puro intrattenimento, e compromettendone ulteriormente la rilevanza culturale e civile.

Si potevano, dunque, ascrivere alla tipologia del giornalismo culturale, in Italia, sia le testate che si occupavano di questioni culturali, sia quelle che nascevano intorno a un progetto culturale ben definito, accomunate dal duplice intento pedagogico-formativo e puramente informativo. La costante del giornalismo italiano, dall'Unità ai giorni nostri, può, secondo alcuni, essere individuata nell'attitudine militante. Luisa Mangoni (*L'interventismo della cultura*, Bari, Laterza, 1974), ad esempio, ha definito "interventista" il modello della cultura italiana, sia di area progressista sia conservatrice: gli intellettuali italiani operanti durante il fascismo e quelli attivi dopo la caduta del regime, col prevalere di una cultura di stampo marxista, sono stati, infatti, accomunati proprio dal medesimo senso di dover compiere la missione della "battaglia delle idee".

Tale paradigma risulta, però, di difficile applicazione alla prassi giornalistica contemporanea.

[2005]

*Maria Panetta*

# Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it